



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Poezja jako nazywanie : tekst Norwida w twórczości Juliana Przybosia

Author: Małgorzata Rygielska

Citation style: Rygielska Małgorzata. (2006). Poezja jako nazywanie : tekst Norwida w twórczości Juliana Przybosia. Praca doktorska. Katowice : Uniwersytet Śląski

© Korzystanie z tego materiału jest możliwe zgodnie z właściwymi przepisami o dozwolonym użytku lub o innych wyjątkach przewidzianych w przepisach prawa, a korzystanie w szerszym zakresie wymaga uzyskania zgody uprawnionego.



UNIwersytet ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

UNIwersYTET ŚLĄSKI
WYDZIAŁ FILOLOGICZNY
INSTYTUT NAUK O LITERATURZE POLSKIEJ
ZAKŁAD TEORII LITERATURY

Małgorzata Rygielska

**Poczja jako nazywanie.
Tekst Norwida w twórczości Juliana Przybosia.**

Praca pisana pod kierunkiem
Prof. dr hab. Józefa Olejniczaka

KATOWICE 2006

SPIS TREŚCI

UWAGI WSTĘPNE	1
ROZDZIAŁ I	16
<i>Imię czyli...</i>	16
ROZDZIAŁ II	65
<i>Trzy strofki</i>	65
<i>Italiam! Italiam!</i>	102
<i>Krzyż i dziecko</i>	128
ROZDZIAŁ III	152
<i>Liryka i druk</i>	152
ROZDZIAŁ IV	244
<i>Całość słowa</i>	244
ZAMIAST ZAKOŃCZENIA	281
BIBLIOGRAFIA	285

Uwagi wstępne

Po tylu też wiekach piśmiennictwa nie wystarcza już jednej formułki czytania, aby przeto, jednostronne reminiscencje powtarzając, nie ludzić się, że się postępuje¹.

Cyprian Kamil Norwid

Więcej jest roboty z tym, aby interpretować interpretacje niż samą rzecz; więcej książek o książkach niż o innych przedmiotach. Nic nie robimy, jeno glosujemy się nawzajem².

Michel de Montaigne

*Norwid żywy*³, *Norwid – prorok niechciany*⁴, *Norwid – nasz współczesny, Norwid bezdomny, Norwid z perspektywy XXI wieku...* Wielość formuł, w których próbuje się zamknąć fenomen obecności Norwida w myśli społecznej czy literaturze ostatnich dwóch stuleci przypisać może o zawrót głowy, zwłaszcza, że w założeniu mają one pełnić funkcję diagnostyczną. Przywołane wyżej tytuły prac zbiorowych to zaledwie kilka z propozycji całościowego spojrzenia na twórczość autora *Promethidiona*. Jednocześnie, pomimo wciąż narastającej w błyskawicznym tempie literatury przedmiotu, obecność Norwida nadal jawi się jako problem wymagający pogłębionej refleksji. Przede wszystkim powstaje pytanie, na jakich polach poszukiwać tej, jak pisał Stanisław Barańczak, „obecności nieobecnego”⁵, jakie jej manifestacje brać pod uwagę, wreszcie – w jaki sposób ją badać. A decyzja taka, wobec mnogości i heterogeniczności dostępnych źródeł, nie należy do najłatwiejszych. Nawet jeśli zawężamy poszukiwania do obszaru tekstów literackich, paraliterackich, krytycznych, czy naukowych, pozostawiając na uboczu kwestię sposobu aktualizacji Norwidowych fraz w obrębie życia społecznego, czy politycznego określonego czasu, to przyjdzie nam się zmierzyć z inercją czytelniczych nawyków, włączając w to własne upodobania lekturowe.

¹ C. K. Norwid, *O Juliuszu Słowackim w sześciu publicznych posiedzeniach*, w: tegoż, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki, t. VI, Warszawa 1971, s. 427. Dalej jako: PWsz z podaniem tomu i strony (*Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki, t. I-XI, Warszawa 1971-1976).

² M. de Montaigne, *Próby. Wybór*, przeł. T. Boy-Żeleński, Warszawa 2002, s. 558.

³ *Norwid żywy: książka zbiorowa wydana staraniem Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie*, red. W. Gunther, Londyn 1962.

⁴ *Cyprian Norwid – prorok niechciany*, Warszawa 2001. (Katalog towarzyszący wystawie zorganizowanej przez Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza we współpracy z Muzeum Narodowym w Warszawie i Biblioteką Narodową).

⁵ S. Barańczak, *Norwid: obecność nieobecnego*, w: tegoż, *Tablica z Macondo. Osiemnaście prób wytłumaczenia, po co i dlaczego się pisze*, Londyn 1990, s. 89-105.

Przywykliśmy już do przekonania – pisze Stefan Sawicki – że Norwid to jedno z najbardziej niezwykłych zjawisk w naszej literaturze. [...] Recepcja jego pism układa się w przeplot zachwytów i degradacji. Twórczość – to teksty kontestujące i przekraczające swój czas, wychylone ku temu, co przyszłe, a równocześnie czerpiące z doświadczeń języka staropolskiego. Zastanawia przecież – ciągle żywa wśród nas – obecność tej twórczości. Norwid jest, sądzę, najbardziej nam współczesny. Mówią o tym świadectwa pisarzy, czytelników, badaczy⁶.

Przyzwyczajenie do obecności Norwida w myśli humanistycznej może więc być tyleż sprzymierzeńcem w osobistych poszukiwaniach, co ukrytym wrogiem nazbyt radykalnych rozwiązań. Autor *Walki z formą* proponuje podział według „preferencji odbiorców” spuścizny Cypriana Kamila, wyróżniając Norwida ludzi sztuki, Norwida intelektualistów, czy ludzi wiary. Wszystkie te ustalenia, począwszy od zakreszenia czytelniczych kręgów, mają charakter umowny i w dużej mierze, co podkreśla sam badacz, wstępnych rozpoznań. Sprzyja też uprzedniej, z uwagi na zainteresowania czytelników, parcelacji tekstów, najczęściej według dominującej w danym utworze problematyki.

Śledzenie recepcji dzieł Norwida w obrębie poszczególnych dyscyplin badawczych również może być fascynujące (wystarczy wspomnieć chociażby prace prowadzone przez zespół językoznawców skupionych wokół Jadwigi Puzyniny⁷) i stanowi wyzwanie dla każdego, kto zapoznaje się, krok po kroku z niemałym już dorobkiem kilku pokoleń norwidologów. Namysł nad dynamiką rozwoju badań nad twórczością Norwida prowadzić może do rozmaitych wniosków, poza dyskusją pozostaje jednak współobecność kilku co najmniej sposobów lektury dzieł poety, każdorazowo utrzymanych w ramach ściśle zrygoryzowanej naukowej refleksji. Pomimo przeogromnej ilości opracowań, ujęć krytycznych, a nierzadko apologii, pytanie *Jaki Norwid?*⁸ wciąż pozostaje aktualne i każdy, kto pragnie podjąć trud ponownego odczytania, musi odpowiedzieć na to pytanie we własnym imieniu.

Odpowiedź na tak postawione pytanie –zawarta pośrednio w tytule pracy – wymaga szeregu dodatkowych rozstrzygnięć. Przede wszystkim wymaga zakrojenia ram czasowych i selekcji materiału, poddawanego analizie. W proponowanym przeze mnie ujęciu granice pola badawczego wyznacza twórczość Juliana Przybosa, są to jednak granice tyleż orientacyjne, co płynne, bowiem przy całkowitym braku restrykcji gatunkowych, biorę pod uwagę przede wszystkim te dokonania literackie, w których odnaleźć można ślady zainteresowania spuścizną Cypriana Norwida. Poza obrębem

⁶ S. Sawicki, *Norwid – od strony prawników*, w: *Norwid bezdomny. W 180 rocznicę urodzin poety*, red. J. Kopciński, Warszawa 2002, s. 23.

⁷ Zob. chociażby *Studia nad językiem C. Norwida*, red. J. Chojak i J. Puzynina, Warszawa 1990.

⁸ *Jaki Norwid?*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka”, 1997.

moich rozważań znajdują się więc i juvenilia autora *sponad*, i utwory ewokujące krańcowo odmienną, od zarysowanej, problematykę. Refleksję nad pismami romantycznego poety, wyrażoną *explicite*, bądź też, co zdarza się zdecydowanie rzadziej, ukrytą, traktuję jako warunek *sine qua non* przedsięwzięcia szczegółowych analiz. Dopiero przecięcie tych dwóch kryteriów: całościowego dorobku awangardzisty i nawiązań do dzieła Norwida rodzi podstawowy problem badawczy, który wpisuje się w szersze zagadnienie obecności autora *Promethidiona* w literaturze dwudziestego, a ostatnio nawet dwudziestego pierwszego wieku⁹.

Pierwotny zamysł pracy był jednak odmienny – zarówno z uwagi na dobór materiału, jak i procedury analityczne. Planowana monografia recepcji twórczości Norwida w dwudziestym i dwudziestym pierwszym wieku przybrała inny kształt – lektura pism Przybosia, pierwsze próby krytycznego oglądu proponowanego przez poetę rozumienia obecności Norwida w literaturze współczesnej, skłoniły mnie nie tylko do znacznego zawężenia tematyki, ale i do zmiany postępowania badawczego. Rezygnacja z ujęcia syntetycznego, z wnioskowania o obecności Norwida na podstawie szerszego i dużo bardziej zróżnicowanego materiału, została podyktowana w głównej mierze przez specyfikę rozwiązań interpretacyjnych samego Przybosia i sposób jego podejścia do czytanych utworów, który można by uznać za jedno ze świadectw świadomości elity literackiej epoki, promującej na polskim gruncie dokonania strukturalizmu. Szersze spojrzenie, obejmujące przemiany recepcji dzieła w obrębie danej epoki wiązałoby się z całkowicie odmiennym ujęciem dostępnych źródeł i innymi kryteriami ich selekcji, co wymagałoby rewizji dotychczasowych propozycji metodologicznych socjologii literatury¹⁰.

⁹ *Norwid z perspektywy XXI wieku*, red. J. Rohoziński, Pułtusk 2003.

¹⁰ Por. chociażby: *Literatura. Teoria. Metodologia*, red. D. Ulanicka, Warszawa 1998, *W kręgu socjologii literatury*, red. A. Mencwel, Warszawa 1974, *Problemy socjologii literatury*, red. J. Sławiński, Warszawa 1971. Zob. też S. Żółkiewski, *Kultura. Socjologia. Semiotyka literacka. Studia*, Warszawa 1979, R. Escarpit, *Rewolucja książki*, przeł. J. Pański, posłowie L. Marszałek, Warszawa 1969, H. R. Jauss, *Historia literatury jako prowokacja*, przeł. M. Łukasiewicz, posłowie K. Bartoszyński, Warszawa 1999. Próbę uporządkowania tych propozycji przedstawia w krótkim artykule Ewa Krawczak, *Literatura i społeczeństwo. Wokół problematyki socjologii literatury*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” 2001, z. 4, s. 48: „Gdy przyjrzeć się bliżej definicyjnym zabiegom, widać, że wśród ich autorów panuje pewna rozbieżność w poglądach na istotę socjologii literatury. La niektórych najważniejszy staje się historycznie określony wymiar wzajemnych relacji literatury i społeczeństwa albo uniwersalny wymiar takich relacji. Inne definicje budowane są z perspektywy dyscyplin uprawianych przez ich przedstawicieli. Dlatego socjologia literatury ujmowana bywa z perspektywy wiedzy o kulturze literackiej lub literackiej komunikacji. I w związku z tym może ona uwzględniać społeczne warunki powstawania literatury, warunki jej funkcjonowania oraz warunki przemian albo obejmuje swoim zakresem zjawiska społecznej genezy twórczości, obecność literatury w społeczeństwie, a zwłaszcza warunki obiegu utworów literackich, ich odbiór oraz komunikację literacką, mającą charakter ponadindywidualny, systemowy”.

Odmienna perspektywa badawcza, uwzględniająca współcześnie dyskutowane projekty „historii odbioru”, spowodowałaby jednak – przy wielu niewątpliwych walorach ujęć systemowych – znaczne przesunięcie akcentów: z pojedynczego utworu na sposób jego społecznego funkcjonowania, z prezentacji indywidualnego aktu lektury na... „obieg literackie, instytucje regulujące dostępność i zasięg, zróżnicowanie wykształcenia czy gustu, systemy opiniotwórcze [...], horyzont oczekiwań itd.”¹¹. Pytania o sposoby rozumienia poezji¹², współczesnej i dawnej, łączone z koncepcją *episteme*¹³, równie frapujące, przyniosły by w efekcie pracę innego typu, pracę, która wciąż pozostaje do napisania...

Kolejnym projektem *in potentia* byłoby porównawcze zestawienie twórczości poetów zafascynowanych dokonaniem Norwida, którzy oprócz nawiązań intertekstualnych w konkretnych utworach, pozostawili szereg uwag o charakterze teoretycznoliterackim, wspartych o mniej lub bardziej kompletną lekturę dzieł autora *Vade-mecum*. Oczywiście – by odbiec od prezentowanych przeze mnie mikroanaliz, które nierzadko urastają do osobnego rozdziału – należałoby przyjąć tu perspektywę historycznoliteracką. Wszak Norwid fascynował nie tylko Przybosią, ale i Miłosza¹⁴, Różewicza¹⁵, Czechowicza, Jastruna¹⁶... Wyliczanie nazwisk mogłoby się przerodzić w

¹¹ M. Czermińska, *Estetyka recepcji – literaturoznawstwo wobec awangard w sztuce XX wieku (głosa do problemu)*, w: *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki i R. Nycz, Warszawa 2002, s. 81. Wielość propozycji ujmowania zjawiska recepcji oraz ich różnorodność skłaniają autorkę artykułu do wyrazistej konkluzji: „Czarna robota jest wciąż przed nami i na razie nie widać nikogo, kto zechciałby się podjąć jej wykonania”.

¹² Vide: stwierdzenia Agnieszki Kluby, która we wstępie do swej książki deklaruje: „Zależy mi bowiem na analizie podskórnej dyskursywnej dynamiki organizującej sposoby pojmowania poezji w epoce międzywojennej”, w: taż, *Autoteliczność – referencyjność – niewyraźność. O nowoczesnej poezji polskiej (1918-1939)*, Wrocław 2004, s. 8.

¹³ Odwołuję się tu do koncepcji Michela Foucaulta. Zob. M. Foucault, *Archeologia wiedzy*, przeł. A. Siemek, wstępem opatrzył J. Topolski, Warszawa 1977 oraz M. Foucault, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, przeł. t. 1-2, 2000-2005.

¹⁴ „Kim w końcu jest dla Miłosza Norwid? Twórcą europejskim, zdolnym stanąć w szranki z najwybitniejszymi – Browningiem, Conradem, Mallarmé, Emersonem, Melville’em, Kawafisem – czy poetą prowincjonalnym, wielkością lokalną, nadmiernie przez rodaków wywindowaną?” – pyta Aleksander Fiut w artykule *Spór z „Lechitą”*, w: tegoż, *W stronę Miłosza*, Kraków 2003, s. 98. Zob. też: M. Buś, *Miłosz i Norwid*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego” 1987, „Prace Historycznoliterackie” z. 61. Por. A. van Nieukerken, *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*, Kraków 1998, zwłaszcza rozdział *Dwa modernizmy i ich wpływ na poezję nowoczesną (czym różnią się Norwid, Eliot, Auden i Miłosz od francuskiego postsymbolizmu?)*, s. 97-115.

¹⁵ „Znalazłem ciszę... i teraz mogę zacząć moją lekcję o Norwidzie i u Norwida. Chcę być dobrym uczniem. I choć czytam Norwida przeszło sześćdziesiąt lat... wszystko zaczynam od początku... a gdzie jest ten początek?” – zastanawia się Tadeusz Różewicz w niezwykle osobistym tekście *To, co zostało z nienapisanej książki o Norwidzie*, w: „Kwartalnik Artystyczny” 2002, nr 3, s. 18. Prócz wielu liryków (*Dom Św. Kazimierza, Wieczór dla Norwida, Świta*) wymienionych w eseju odnaleźć można jeszcze inne wiersze Różewicza, gdzie sygnały nawiązań intertekstualnych są zakamuflowane, ukryte, prześwitujące za ledwie w zaskakującej puencie. Liczne są również uwagi o Norwidzie i jego twórczości rozproszone w pismach autora *Szarej strefy*. W autobiograficznej książce *Matka odchodzi* (Wrocław 2000, s. 12) pojawia

icie melancholijną enumerację, zwłaszcza, iż uporczywe mnożenie przykładów (Bryll, Białoszewski, Szymborska¹⁷...) wynika z poczucia braku, z dotkliwej nieobecności literackich manifestacji odmiennych niż silnie brzmiący głos przekonanego o swoich racjach Przybosia...

„Kryształły zarówno są czyste, jak muszą być zmacone” – zauważa w jednym ze szkiców Kazimierz Wyka. I dodaje:

Przyboś bywał przeto bardzo dyfrakcyjny, mocniej w swoich opiniach krytycznych i głoszonej przez siebie teorii poezji aniżeli w samej poezji własnej. [...] Przyboś jako teoretyk i opiniodawca literacki był więc czysty i był na krawędziach zmacony¹⁸.

W rozważaniach „tekstu Norwida” w twórczości Przybosia specyfika owego „krystalicznego” dyskursu, niemalże niewidoczna pod naporem innych ważkich kwestii, prześwituje zniecka w chwilach, gdy liryk sprzed ponad stu lat staje się dla dwudziestowiecznego poety pretekstem do namysłu nad problemami, które do dziś poruszane są ze wzmożoną częstotliwością. Zagadnienia podmiotu, reprezentacji, nazywania, „literackości” literatury nie straciły niczego ze swej atrakcyjności. Wbrew pozorom układ pracy nie służy wyeksponowaniu tej problematyki; pojawia się ona jako pochodna interpretacji poszczególnych wierszy, których tytuły posłużyły również jako wyodrębnienie poszczególnych rozdziałów.

Wobec metaforycznego charakteru tytułu pracy niezbędne jest również dookreślenie sposobu rozumienia zawartych w niej pojęć. W szczególności wyjaśnienia domaga się inicjalne słowo „tekst”, od dawna używane, w odróżnieniu od łacińskiego *textus*, niemal wyłącznie w sensie przenośnym. Dodatkowych komplikacji przysparza fakt, iż rozumienie pojęcia tekst podlega znacznym nieraz modyfikacjom w zależności

się „Wielki genialny śmieszny Norwid”, którego rad należałoby, zwłaszcza dzisiaj, wysłuchać ze wzmożoną atencją.

¹⁶ Oprócz tekstów poetyckich Mieczysława Jastruna, silnie aluzyjnych, dostępny jest cały szereg jego artykułów popularnonaukowych (vide: zbiór *Gwiazdzisty diament*, Warszawa 1971, *Poezja i rzeczywistość. Eseje i szkice*, Warszawa 1965). Warto też wspomnieć o wyborach wierszy przygotowanych przez Jastruna i opatrzonych przedmowami: C. Norwid, *Poezje*, wybór i wstęp M. Jastrun, tekst i chronologię ustalił J. W. Gomułicki, t. 1-2, 1956, C. Norwid, *Pamiętnik artysty*, wybór i wstęp M. Jastrun, Warszawa 1959, C. Norwid, *Myśli o sztuce i literaturze*, wybór, wstęp i objaśnienia M. Jastrun, Warszawa 1960.

¹⁷ Zob. uwagi Wiesława Rzońcy w artykule *Norwid. Uwarunkowania ponowoczesności dzieła*, w: *Norwid z perspektywy początku XXI wieku*, red. J. Rohoziński, Pułtusk 2003. W jednej ze swoich wcześniejszych, mocno dyskusyjnych, książek Rzońca dopominał się o dotąd niezauważane związki myśli Norwida i Witkacego. Zob. *Witkacy – Norwid. Projekt komparatystyki dekonstrukcjonistycznej*, Warszawa 1998.

¹⁸ Lokalizacja obu cytatów: K. Wyka, *przyboś*, w: *Wspomnienia o Julianie Przybosiu*, opr. i wstęp J. Sławiński, Warszawa 1976, s. 256.

od specyfiki dyscypliny, w obrębie której staje się przedmiotem badań. Termin tekst należy więc rozpatrywać w ramach systemu pojęciowego danej dyscypliny¹⁹.

Zainteresowanie tekstem, jego własnościami strukturalnymi, warunkami spójności i integralności wypowiedzi, typologią tekstów uwzględniającą inherentne cechy budowy i funkcjonowania całości ponadzdaniowych, wreszcie – relacjami intertekstualnymi widoczne jest we wszystkich ośrodkach naukowych zajmujących się w ostatnich dziesięcioleciach teorią komunikacji, poetyką, pragmatyką językoznawczą i naukami pokrewnymi²⁰ –

pisała kilkanaście lat temu Teresa Dobrzyńska, jedna, obok Marii Renaty Mayenowej, z inicjatorek badań nad tekstem. Apogeum analitycznych eksploracji tekstu – czy to w ramach szeroko pojętej lingwistyki, czy tekstologii (a można wszak mówić tu zarówno o tekstologii jako nauce pomocniczej historii literatury²¹, jak i tekstologii językoznawczej, opatrzonej, dla odróżnienia od dziedziny związanej z edytorstwem, specyfikującym epitetem)²², czy wreszcie w ramach refleksji literaturoznawczej, przypada na czas ożywionego rozwoju strukturalizmu jako dominującego paradygmatu w naukach humanistycznych. Oczywiście przywołać można zarówno propozycje wypracowywane w szkole praskiej, prace badaczy z Tartu, czy strukturalistów francuskich. Struktura, spójność i semantyka tekstu to najbardziej rudymenarne problemy, zgłębiane również na gruncie polskim. Zakres samego pojęcia tekstu bywa różnicowany z uwagi na przyjmowane założenia i perspektywę badawczą. Mówi się o rozszerzeniu pojęcia ‘tekst’ lub o jego uogólnieniu, często mając na uwadze rozumienie tego pojęcia w obrębie nauk o kulturze²³. ‘Tekst kultury’ może stanowić analogon ‘tekstu językowego’²⁴ z uwagi na znakowy charakter zjawisk, ale nie oznacza to prostej przekładalności pojęć.

Tekst bywa też definiowany:

jako prymarna realność wszystkich tych nauk i całej w ogóle refleksji humanistyczno-filozoficznej (w tym nawet punkt wyjścia dociekań teologicznych i filozoficznych). Wyłącznie on stanowi tę bezpośrednią rzeczywistość (rzeczywistość myśli i przeżyć), na której mogą się opierać owe

¹⁹ Opowiadam się za jak najbardziej precyzyjnym dookreśleniem terminu. Witold Nowicki określa takie postępowanie mianem „kultury pojęć”: „*Kultura pojęć* jest to umiejętność posługiwania się w procesach myślowych, dotyczących określonej dziedziny wiedzy lub działalności ludzkiej – zbiorem pojęć spójnym, zaspokajającym potrzeby tej dziedziny”. W. Nowicki, *Podstawy terminologii*, Wrocław 1986, s. 9. *Nota bene* autor przedmowę do książki o pracach terminologicznych poprzedza mottem z *Ogólników* Norwida (cytuje całą ostatnią zwrotkę), traktując najpewniej puentę wiersza jako postulat wypracowywania najbardziej adekwatnych terminów i precyzyjnego definiowania pojęć.

²⁰ T. Dobrzyńska, wstęp do: *Tekst w kontekście*, red. T. Dobrzyńska, Wrocław 1990, s. 5.

²¹ Zob.: *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1998, s. 578.

²² T. Dobrzyńska, wstęp do: *Tekst w kontekście*, red. T. Dobrzyńska, Wrocław 1990, s. 5.

²³ T. Dobrzyńska, *Tekst...*, s. 303.

²⁴ Por. chociażby propozycje badawcze Piotra Bogatyriewa. P. Bogatyriew, *Semiotyka kultury ludowej*, wstęp, wybór i opracowanie M. R. Mayenowa, przeł. M. R. Mayenowa, Z. Saloni i inni, Warszawa 1975.

dyscypliny oraz dociekania. Tam, gdzie nie ma tekstu, nie istnieje również przedmiot badania i myślenia²⁵.

Tekst językowy – pisemny i ustny²⁶ – jest nie tylko przedmiotem badania, ale i „właściwym [...] sposobem istnienia i przejawiania się”²⁷ rozważań w obrębie nauk idiograficznych.

Nie zamierzamy tu zgłębiać historii nauk humanistycznych, a zwłaszcza filologii i językoznawstwa – interesuje nas specyfika refleksji humanistycznej, skierowanej na cudze myśli, sensory, znaczenia, które zostały zrealizowane w postaci tekstu i w niej wyłącznie są dostępne badaczom. Niezależnie od celu poszukiwań, jedynie tekst może być punktem ich wyjścia²⁸.

Zatem „Tyle tekstów, ile <<teoretycznych projektów opisu>>! Tyle tekstów, ile metajęzyków, w których te <<projekty opisu>> są formułowane”²⁹ – w obliczu nieostrości samego pojęcia tekstu można by się pokusić i o takie stwierdzenie. Rozpatrywanie różnic między poszczególnymi stanowiskami, rozplątywanie (*versus textus, textere, textile...*) metodologicznych sporów i pytanie o ich źródła, samo w sobie wydaje się zajęciem niezwykle frapującym i płodnym poznawczo, zważywszy chociażby popularność takich propozycji jak pantekstualizm, czy pansemiotyzm. Kwestie statusu tekstu, sposobu jego istnienia i *modus* definiowania, za którym stoją określone przesłanki metodologiczne i teoriopoznawcze wymagałyby być może odrębnego opracowania. Spieszę jednak z wyjaśnieniem – formuła tytułowa, w którą, niemal niepostrzeżenie wkradło się słowo tyleż „modne”, co już niemal do granic możliwości wyeksploatowane, także jako hasło wywoławcze uproszczonych „popwersji”³⁰ popularnych koncepcji spod znaku dekonstrukcjonizmu, jest niemal naturalną konsekwencją lekturowych obserwacji. Przyboś, uznawany za guru awangardy, ale i za znawcę poezji Norwida, swej fascynacji dawał wyraz wielokrotnie: na polu liryki i w wywodach o na poły krytycznoliterackim charakterze. Ślady przychylności, a czasem niechęci odnaleźć można w jego szkicach, i co równie ważne – wierszach. „Obecność Norwida” jest tutaj zauważalna od razu, co wcale nie znaczy, że przez to staje się mniej

²⁵ M. Bachtin, *Problem tekstu w lingwistyce, filologii i innych naukach humanistycznych*, w: tegoż, *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, opracowanie przekładu i wstęp E. Czaplejewicz, Warszawa 1986, s. 403.

²⁶ Problematyka „tekstu ustnego” i „tekstu pisanego” również doczekała się szeregu opracowań.

²⁷ A. Zawadzki, *Tekst filozoficzny jako przedmiot kompetencji poetyki historycznej*, w: tegoż, *Nowoczesna eseistyka filozoficzna w piśmiennictwie polskim pierwszej połowy XX wieku*, Kraków 2001, s. 15. Autor cytuje również powyższy fragment eseju Michaiła Bachtina.

²⁸ M. Bachtin, *Problem tekstu w lingwistyce, filologii i innych naukach humanistycznych...*, s. 404.

²⁹ K. Kłosiński, „Czy ktoś ukradł tekst?” *Wykład inauguracyjny*, w: „Gazeta Uniwersytecka” 2000, nr 2.

³⁰ Zob. W. Kalaga, *Mgławice dyskursu. Podmiot, tekst, interpretacja*, Kraków 2001, s. 218.

problematyczna. Jawność odwołań, i – częstokroć – ich intencjonalny charakter, manifestowany w postaci motta, cytatu, czy wplecionego w utwór nazwiska autora *Promethidiona* sprzyja generalizacjom lub, co też się zdarza, poszukiwaniem analogii. Nakierowanie uwagi na „tekst Norwida” w twórczości Przybosa sprzyja większemu – jak mi się zdaje, choć nie przeczę, że może to być jedynie osobista iluzja – zdyscyplinowaniu przy formułowaniu wniosków o domniemywanym artystycznym, czy ideowym związku obu poetów. Nie ukrywam też, iż bezpośrednim impulsem do przedsięwzięcia szeregu własnych lektur stał się niewinny z pozoru artykuł poświęcony pokrewieństwom (czy raczej – ich braku) twórczości Norwida i Przybosa, zatytułowany *Znalezione piórko*³¹. Podnieść pióro znaczyło podjąć wyzwanie, którego – tak myślę teraz, po wielu miesiącach od pierwszego zetknięcia się z tezami badaczki – być może wcale tam nie było...

Jednak na pytanie: *Czy na tych ćwiczeniach jest tekst?* odpowiadam twierdząco, bynajmniej nie pozostawiając decyzji o jego ostatecznym kształcie i znaczeniu w gestii odbiorcy-interpretatora. Tekstem – i tu zbliżam się też do potocznego, czy, jak wolą niektórzy, zdroworozsądkowego rozumienia tego pojęcia – określam więc zarówno wiersz Norwida w całości zacytowany przez Przybosa w jego szkicu, fragment liryku Norwida wpleciony w inny utwór poetycki, frazę z listu bądź artystyczny postulat przywołany w niezmienionej formie albo sparafrazowany w obrębie eseju... W obrębie całej pracy używam też pojęcia ‘tekst’ synonimicznie względem wymienionych wyżej form literackich, sporadycznie dookreślając jego specyfikę. Poza obrębem rozważań natury metodologicznej pozostawiam kwestię granic, ram tekstu, czy wręcz przeciwnie – jego „nebularności”³². Zbliżam się do tej problematyki jedynie o tyle, o ile pozwoli mi na to wyjściowy tekst-baza, a więc twórczość Przybosa. Zróznicowanie gatunkowe poddanych analizie tekstów (choć można tu mówić również o podziale rodzajowym) przesądziło też o dwudzielności pracy. Pierwsza część poświęcona jest przede wszystkim poezji Przybosa, analizie i interpretacji jego wierszy, druga – lekturze szkiców krytycznych, w tym *Próby Norwida*. Kryterium genologiczne wydaje się dość oczywistą podstawą do wprowadzenia takiego podziału, ale nie jest to powód jedyny. Dużo ważniejszą przyczyną, która skłoniła mnie do może niekiedy nazbyt drobiazgowych rozbiórów wierszy, było narastające poczucie... braku analiz w pracach

³¹ D. Zamaćńska, „Znalezione piórko”, w: „Roczniki Humanistyczne” 1971, z. 1, s. 203-218.

³² Nawiązuję tu do określeń Wojciecha Kalagi: *Nebularium* (tytuł części II książki) oraz *Mgławice tekstu* (tytuł podrozdziału). Zob. *Mgławice dyskursu. Podmiot, tekst, interpretacja...*, s. 175, 205, 234.

poświęconych zagadnieniu związków twórczości Norwida i Przybosa. Poczucie to tyleż subiektywne, co uwarunkowane określonym sposobem pojmowania analizy tekstu poetyckiego. „Zabiegi analityczne zależą zawsze od przyjętej przez badacza teorii dzieła literackiego”³³, stanowią też pochodną preferowanej metodologii. Jednocześnie zakres analizy zależy od przyjętych założeń i zgłębianej problematyki. Stąd trudno dopominać się szczegółowych analiz w pracach o charakterze przekrojowym, czy nawet popularyzatorskim. Jeśli za cel przyjmuje się „przebadanie miejsca i roli dziedzictwa wielkich romantyków w twórczości Juliana Przybosa”³⁴ – a taki trud podjęła Barbara Łazińska – to trudno oczekiwać detalicznych rozbiórów wierszy. Paradoxem jest jednak, że mimo przeświadczenia o doniosłej roli dzieł autora *Vade-mecum*, stosunkowo rzadko spotyka się propozycję rozpatrzenia ich rzeczywistego, bądź domniemanego wpływu na poezję Przybosa. Wspomina się jedynie, w tonie aprobatywnym lub jawnie polemicznym, o „dziedzictwie Norwidowym”³⁵ (B. Łazińska) lub „o tradycji norwidowskiej w liryce awangardzisty”³⁶ (D. Zamaćńska). Rekonesans tekstów krytycznych, poświęconych interesującej mnie problematyce, nie tylko nie zniechęcił mnie do dalszych badań, wręcz przeciwnie, jeszcze silniej utwierdził w przekonaniu o konieczności sformułowania własnego projektu – skromniej zakrojonego, bez ambicji tworzenia rozległych syntez, za to skupionego na mikroanalizach poszczególnych wierszy.

Z pewną dozą przekory można też stwierdzić, iż tak pomyślana praca badawcza stanowi też odpowiedź na apel Przybosa: „Dość tych domysłów – do tekstu, do wiersza, do obrazu poetyckiego, do Norwidowego słowa!”³⁷. Kształt nawiązań zdecydował natomiast o przyjęciu w optyki intertekstualnej w badaniu utworów poetyckich. Stanowi to pochodną obserwacji praktyki pisarskiej autora i rodzaju odniesień w różnego rodzaju tekstach: liryce, szkicach krytycznych, czy – w założeniu pozbawionych rygoru, na poły prywatnych, zapiskach, które również włączam w obręb rozważań. Podstawowym materiałem są więc wiersze Przybosa, pochodzące głównie z jego

³³ Zob. *Słownik terminów literackich...*, s. 31.

³⁴ B. Łazińska, *Przyboś i romantycy*, Warszawa 2002, s. 245.

³⁵ B. Łazińska, *Przyboś i romantycy...*, s. 10.

³⁶ D. Zamaćńska, „Znalezione piórko”..., s. 203. Autorka we wstępie artykułu pisze: „Jednakże więc: „ukształcony literat... kolega!...” i – właśnie „piórko”! Oczywiście nie to podjęte piórko – u Przybosa ważniejszy jest ten motyw w kształcie nadany przez kogo innego: „pióra z ognia” – upoważnia do próby zmontowania szkicu o tradycji norwidowskiej w liryce awangardzisty. Raczej do podjęcia takiej kwestii zmusza, często dająca się słyszeć, opinia krytyków – szczególnie dotyczy ona Przybosa „najnowsze” – wskazująca na norwidowskie znamiona tej liryki”, s. 203.

³⁷ J. Przyboś, *Próba Norwida*, w: tegoż, *Sens poetycki*, t. 1, Kraków 1967, s. 99. Dalej bezpośrednio w tekście jako PN, z podaniem numeru strony.

ostatnich tomików, z uwagi na nasilającą się częstotliwość mniej lub bardziej eksplicytnych odwołań do twórczości Norwida, bądź też jego artystycznych postulatów. Taki wybór wynika też z przekonania, iż „[...] jedynie specyfika badanych tekstów decyduje o sposobie ich opisu oraz o ostatecznych wnioskach interpretacyjnych”³⁸.

Pomimo deklaracji Bożeny Łazińskiej:

Przedmiotem moich badań nie jest jednak relacja romantyzm – awangarda (rozumiana jako kierunek literacki z lat dwudziestych i trzydziestych naszego stulecia), lecz intertekstualne związki zachodzące między dziełami wielkich romantyków oraz licznymi i dyskursywnymi utworami Juliana Przybosa od początku do końca jego drogi twórczej³⁹.

zbieżność założeń jest raczej przypadkowa, bowiem ograniczam się tylko do relacji Przyboś-Norwid (oba nazwiska przywołując tu na mocy metonimii), a „związki intertekstualne”, czy też „intertekstualność” uznaję jedynie za jeden ze współczynników interpretacji⁴⁰. Analizy utworów dokonuję w oparciu o instrumentarium wypracowane na gruncie strukturalizmu, przyznaję jednak, że trudno byłoby tu mówić o przejściu pewnej systemowej całości. Staram się jednak prowadzić wywód w oparciu o „[...] pewien zasób pojęć, kategoryzacji i terminów o proveniencji strukturalistycznej, które – co podkreśla Janusz Sławiński – uległy już teoretycznej neutralizacji [...]”⁴¹. (Zdarza mi się jednak użyć terminów z zakresu poetyki opisowej w sposób mniej restryktywny, stąd np. pojawiające się określenie „całostka” jako synonim zwrotki w wierszu stroficznym). O ile takie podejście wydaje mi się uzasadnione również na mocy dotychczasowej pozycji badań strukturalnych w humanistyce, to już przywołane wcześniej pojęcie intertekstualności takiego zaufania nie budzi. Wręcz przeciwnie: wielość koncepcji intertekstualności (czy może... intertekstowości?) sprawia, iż badacz może się znienacka poczuć jak podróżny w sklepie z tkaninami, któremu nakazano na ośle, wśród beładnie rozrzuconych materii, szukać skrawków gabardyny. I nie

³⁸ W. Bolecki, *Pre-teksty i teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*, Warszawa 1998, s. 6.

³⁹ B. Łazińska, *Przyboś i romantycy...*, s. 11.

⁴⁰ Sformułowanie to zaczerpnęłam z artykułu Michała Głowińskiego: „Intertekstualność rozpatrywana w zastosowaniu do poszczególnego dzieła staje się współczynnikiem interpretacji, rozważana w skali pewnego typu tekstów łączy się z problematyką genologiczną, czy ogólniej – szeroko rozumianych form literackich, analizowana zaś jako element przemian i ewolucji ujawnia swój wymiar historycznoliteracki”. Zob. M. Głowiński, *O intertekstualności*, w: tegoż, *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Kraków 2000, s. 33. Teresa Cieślukowska zwraca uwagę na „[...] intertekstualny sposób ujmowania interpretacji”, choć używa również pojęcia „metoda intertekstualna”: „[...] właściwym dla metody intertekstualnej w komparatyście teoretycznoliterackiej (niezależnie od mnogości utworzonych terminów) jest pojęcie intertekst [...]”. T. Cieślukowska, *W kręgu genologii, intertekstualności, teorii sugestii*, Warszawa-Łódź 1995, s. 196.

⁴¹ J. Sławiński, *Co nam zostało ze strukturalizmu?*, w: *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki i R. Nycz, Warszawa 2002, s. 13.

wystarczy wiedza o rodzaju splotu lub gatunku tkaniny... „Różne odmiany pojmowania intertekstualności”⁴², włączanej w różne modele literaturoznawstwa (najczęściej strukturalistyczny bądź hermeneutyczny)⁴³, potęgują konieczność opowiedzenia się za konkretną propozycją, bądź też pozostanie na dość dużym poziomie ogólności w zakresie stosowanej terminologii. Oprócz intertekstualności mówi się wszak o inter(non)tekstualności, interkontekstualności, transtekstualności, paratekstualności⁴⁴... Komplikacji przysparza fakt, iż w obrębie poszczególnych koncepcji tak samo brzmiące terminy bywają definiowane w odmienny sposób, z uwagi na preferowaną metodologię, a różnic tych nie da się ograniczyć tylko do semantyki, bo wiążą się ściśle z zakresem prowadzonych bądź też postulowanych badań. Wskazywane obszary bywają niekiedy całkowicie rozłączne, niekiedy zawierają się w sobie. Te kwestie wymagałyby zresztą szczegółowego rozpatrzenia w osobnym szkicu, zwłaszcza, jeśli rozszerzyłoby się rozważania poza *stricte* literaturoznawcze poletko. Wiele zawdzięczamy tu prekursorskim na polskim gruncie pracom Michała Głowińskiego i Henryka Markiewicza, którzy podjęli trud usystematyzowania poszczególnych teorii (czy może raczej „nie-teorii”⁴⁵) intertekstualności, poczynawszy od propozycji Julii Kristevej⁴⁶ i koncepcji dialogowości Michaiła Bachtina⁴⁷.

Z uwagi na nieostrość pojęcia i jego rozmaite uwikłania, postaram się dookreślić jego praktyczne zastosowanie w proponowanych przeze mnie analizach. Po pierwsze: o ile nie jest to konieczne, unikam stosowania terminów typu: intertekst, paratekst, hipertekst, hipotekst i innych, pozostając, oczywiście w granicach rozsądku, przy tradycyjnym nazewnictwie: cytatu, motta, parafrazy, aluzji, bądź jeszcze innych, wskazanych w konkretnym tekście. Podkreślam to również z tego względu, iż niektórzy badacze wspomniane wyżej zjawiska wyłączają ze zbioru związków

⁴² H. Markiewicz, *Odmiany intertekstualności*, w: tegoż, *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*, Warszawa 1989, s. 206.

⁴³ Zob. H. Markiewicz, *Odmiany intertekstualności...*, s. 206.

⁴⁴ Zob. chociażby propozycje Gerarda Genette’a, *Palimpsesty*, przeł. A. Milecki, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, opr. H. Markiewicz, t. IV, cz. 2, Kraków 1996, s. 316-368 oraz blok artykułów w tematycznych zeszytach „Pamiętnika Literackiego” 1988, z. 1 i 2 oraz 1991, z. 4. Każda z zawartych tu propozycji wymagałaby osobnego omówienia.

⁴⁵ „Dobrym przykładem takiej nie-teorii, labilne co do zakresu i o trudno przewidywalnych zastosowaniach są współczesne badania intertekstualne” – pisze Ryszard Nycz. R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1995, s. 18.

⁴⁶ Zob. M. Głowiński, *O intertekstualności...*, s. 5, H. Markiewicz, *Odmiany intertekstualności...*, s. 198. tu odniesienia do książki Julii Kristevej, *Semiotiké, Recherches pour une sémanalyse*, Paris 1969.

⁴⁷ Zob. prace: w szczególności artykuł J. Kristevej w *Bachtin: dialog- język- literatura*, red. E. Czaplewicz, E. Kasperski, Warszawa 1983.

intertekstualnych⁴⁸. Zresztą, jak zauważył niegdyś Sławiński, wskazując, z właściwą mu dozą humoru, konsekwencje, do jakich prowadzić może szerokie ujmowanie intertekstualności:

Łatwo bowiem powiedzieć: tekst i ulec zdroworozsądkowym iluzjom, że mówi się, o czymś mającym bytową autonomię i dostępnym badaczowi w swojej odrębności i kompletności. W rzeczywistości nie jesteśmy w ogóle w stanie doświadczyć jakiegokolwiek autonomii tekstu; dociera on do nas pochłonięty przez bezkresną chmurę intertekstualną, poza którą byłby nie do pojęcia – i wraz z nią musi być odczytywany. Daremny to wszakże trud: próba opanowania takiej chmury. Twoja interpretacja nigdy jej nie sprostą, gdyż nie sposób ogarnąć bezgraniczności możliwych kontekstualizacji tekstu; jedynie pewne jest to, że tekstem swojej własnej – nieudanej – interpretacji nieznacznie dołożysz się do obszaru intertekstualnego, którego dotknąłeś – jedną zmarszczką na poruszanej powierzchni. Pozostaje więc tylko wycić z rozpacz, albo rozejrzeć się za grubym sznurem konopnym⁴⁹.

Cóż, alternatywa, choć momentami kusząca, możliwa jest wszak do przekroczenia. Wobec takiego *dictum* tym bardziej naglące staje się dookreślenie własnego stanowiska, a bliższe jest ono „zdroworozsądkowym iluzjom” niż frapującym skądinąd tworzeniem teorii inkrustowanych meteorologiczną metaforą. Przyjmuję bowiem, iż

Odwołanie intertekstualne jest zawsze odwołaniem zamierzonym, wprowadzonym świadomie, (choć stopień tego uświadomienia może być różny) adresowanym do czytelnika, który winien zdać sobie sprawę, że z takich czy innych powodów autor mówi w danym fragmencie swojego dzieła cudzymi słowami (już Górski wyraźnie rozróżniał aluzję, czyli postępowanie założone i celowe, od przypadkowej ze swej natury reminiscencji. [...]) Fakt, że odwołanie intertekstualne stanowi składnik struktury znaczeniowej tekstu, nie przesądza jeszcze z góry o jego funkcji, nie określa też stosunku do tego, co zostało przejęte. Element zapożyczony może w nowym dla siebie otoczeniu pełnić rolę najrozmaitsze, czasem przeciwne tym, w jakie został wyposażony w swym otoczeniu macierzystym⁵⁰.

Wiąże się to z koniecznością analizy utworu, która pozwoli ustalić rolę przytoczenia w nowym układzie i wpisać w kontekst znaczeń właściwych dla hipotekstu (tekstu wtórnego, tekstu B⁵¹). Z tego też powodu postanowiłam w obrębie całej pracy umieścić dwie części poświęcone w całości rozbiorem wierszy. Z liryków Przybosa wybrałam *Imię czyli odpowiednie rzeczy słowo*, pochodzące z tomu *Więcej o manifest*. Dopiero analiza tego tekstu uświadomiła mi możliwość poszerzenia rozważań o problematykę nazywania w poezji, zwłaszcza wobec silnie zaznaczonej obecności tego wątku w obrębie całego zbioru i autokomentarzy Przybosa, w tym objaśnień puenty Norwidowych *Ogólników*. „Nazywanie” można zresztą nie tylko uznać za nadrzędną tematykę wielu wierszy z ostatnich tomików autora *Próby całości*, ale również za jedno

⁴⁸ R. Nycz, *Tekstowy świat...*, s. 60.

⁴⁹ J. Sławiński, *Miejsce interpretacji*, w: tegoż, *Próby teoretycznoliterackie. Prace wybrane*, t. 1, Kraków 2000, s. 60.

⁵⁰ Zob. M. Głowiński, *O intertekstualności...*, s. 17.

⁵¹ Wg propozycji Michała Głowińskiego, *O intertekstualności...*, s. 11.

z zagadnień „teorii poznania lirycznego”. Fakt, że kwestie te traktowane są czasem przez Przybosia w sposób marginalny, co jednak nie przesądza o ich istotności zarówno w obrębie jego programu artystycznego, jak i praktyki poetyckiej. Refleksja nad nazywaniem, podejmowana incydentalnie, niekiedy w funkcji wyrażnie służebnej, przy okazji wyjaśniania innych zagadnień, do tej pory nie była przez badaczy podnoszona do rangi naczelnego problemu w twórczości Przybosia. Ja również nie zamierzam dokonywać tutaj jakiegś szczególnej rewolty. Proponuje jedynie inną niż dotychczas perspektywę, przy pełnej świadomości, iż decydujący okazuje się tutaj właśnie dobór tekstów. Dostrzegam bowiem również inne możliwości eksplorowania zarysowanej wyżej problematyki, chociażby w oparciu o wiersze-rymowanki, chowanki „[...] układane dla Uty i z Utą [...]”⁵², które wiążą się nie tylko z nazywaniem z psychologią mówienia, ale i z procesem poetyckiej kreacji, odkształcania słowa, stapienia znaczeń.

W wypadku artystycznego dorobku autora *Promethidiona* podstawowym i zarazem niezbywalnym warunkiem włączenia konkretnych liryków w poczet tekstów przeznaczonych do analizy, była ich uprzednia obecność, choćby fragmentaryczna, w metakrytycznych rozważaniach Przybosia. Stanowi to niejako logiczne następstwo zawężenia pola badawczego do „tekstu Norwida w twórczości Juliana Przybosia”. Czytelnicze preferencje dwudziestowiecznego poety, formułowane *explicite* w ramach rozmaitych szkiców można więc uznać za prymarne kryterium selekcji utworów Norwida. Stąd też uprzywilejowana pozycja *Liryki i druku*, której autor *Zapisków bez daty* poświęcił osobny szkic, znajduje odzwierciedlenie w układzie pracy, gdzie analiza i interpretacja tego wiersza zajmuje osobny, wyizolowany tematycznie rozdział. Rozkład poszczególnych analiz został zresztą tak pomyślany, by w pierwszej części, jeszcze przed przystąpieniem do lektury Norwidowych liryków, poddać testom, rozbiorom i interpretacji utwory autora *sponad*. W formule *Próba Norwida*, oprócz nawiązania do tomiku poety *Próba całości*, upatrywać można trawestacji tytułu sztandarowego szkicu Przybosia, z całkowitym jednak zawieszeniem funkcji prześmiewczej, czy parodiującej, z częściowym więc zachowaniem źródłowego znaczenia terminu. Z *trans-vestire* przejmują jedynie *trans*, odwrócenie, które rozumieć należy jako narzucone przez badacza odwrócenie ról. Tym razem to twórczość Przybosia, który orzeka o wartości artystycznej poszczególnych utworów Norwida i

⁵² E. Balcerzan, *Wstęp*, do: J. Przyboś, *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*, wstęp E. Balcerzan, wybór E. Balcerzan i A. Legeżyńska, komentarze opracowała A. Legeżyńska, Wrocław 1989, s. CIX.

jednocześnie jawi się jako dysponent lekturowych reguł, zostaje poddana próbie. Testowanie artystycznych wytworów, przez wielu, włącznie z ich autorem, uznawanych za dzieła najwyższej próby nie ma tu jednak na celu ich oceny, a jedynie... wnikliwą lekturę. Zwłaszcza, że liryki takie jak *Imię czyli...* dotąd nie doczekały się wnikliwych analiz, a obecne w nich nawiązania do wierszy Norwida, traktowane były marginalnie, by nie rzec... bagatelizowane ze względu na odmienne, a wcześniej przyjęte perspektywy ich oglądu. W skrajnych przypadkach odniesienia do tekstów Norwida w ogóle nie są odnotowywane⁵³. Rzecz jasna nie zgłaszam w tym miejscu żadnych pretensji; wręcz przeciwnie – stanowiło by to dowód ekstrapolowania własnych koncepcji na wcześniejsze prace, zwłaszcza te, które stanowią nadzwyczaj udane realizacje całościowego ujęcia twórczości Przybosia, chociażby z uwagi na dominujące w jej obrębie motywy czy zmieniający się w poszczególnych zbiorach wierszy status podmiotu lirycznego. Staram się jedynie – na swój sposób i w oparciu o wskazane metodologiczne inspiracje – wypełnić dostrzegalną lukę w pracach literaturoznawczych, zarówno tych, które zgłębiają fenomen nieustającej popularności liryki Norwida, jak i tych skupionych nad wielorakimi odmianami poezji polskiego modernizmu. W podjętej decyzji utwierdziły mnie dodatkowo obserwacje poczynione podczas nieustającego ruchu re-lektury nie tylko tekstów Norwida i Przybosia, ale również szeregu interpretacji ich wierszy. Przyboś, uznawany za jednego, obok Tadeusza Peipera, z tuzów awangardy, wobec dokonań którego muszą się określić wszyscy późniejsi „słowiarze”, nawet jeśli czynią to odrzucając wypracowany przez niego model poezji, zajmuje niekwestionowaną pozycję również w ramach prac wytrawnych norwidologów. Występuje zazwyczaj, z niewielkimi wyjątkami, w roli eksperta. Opinie takie najczęściej wyrażane są wprost i pełnią funkcję wprowadzenia obszernego fragmentu ze szkicu Przybosia albo poprzedzają, łagodząc kolejne uwagi, ustępy polemiczne. Spotkać się możemy zarówno z niekłamana apologią Juliusza Wiktora Gomulickiego⁵⁴, z emocjonalnymi stwierdzeniami Zbigniewa Sudolskiego („Zatrzymajmy się na dłużej nad tą piękną oceną Przybosia, poety dobrze czującego niezwykłość norwidowskiego

⁵³ Vide: fundamentalną przecież książkę Jerzego Kwiatkowskiego *Świat poetycki Juliana Przybosia*, Warszawa 1972, zwłaszcza omówienie utworów *Imię czyli odpowiednie rzeczy słowo* (s. 282-284), czy cytaty z *Rzeczy poetyckiej* (s. 207). Oczywiście w żadnej mierze nie jest to zarzut, równie dobrze można by było zarzucić programową jednostronność moim rozważaniom.

⁵⁴ Juliusz Wiktor Gomulicki, tłumacząc zależności składniowe *Trzech strofek*, pisał: „Innego rodzaju nieporozumienie trafiło do pięknego skądinąd i pobudzającego do myślenia eseju Juliana Przybosia *Próba Norwida* [...], w którym ten znakomity poeta i znawca poezji wyosobnił i uautonomicznił pierwszy nakaz ostatniej zwrotki [...]”. C. Norwid, *Dzieła zebrane*, t. 2, *Wiersze. Dodatek krytyczny*, opracował J.W. Gomulicki, Warszawa 1966, s. 454.

wiersza [...]”⁵⁵), jak i z wyważoną opinią Zofii Stefanowskiej⁵⁶ czy interwencyjnym wystąpieniem Stanisława Dąbrowskiego, który wyjaśniał: „Dlaczego zabieram głos? Dlatego, że wypowiedź Juliana Przybosia nie jest tym razem wyłącznie wypowiedzią poety o poecie, lecz wyraźnie i stanowczo chce mieć następstwa praktyczne typu filologicznego”⁵⁷. Tym bardziej nagłaça wydaje mi się potrzeba sięgnięcia po *Próbe Norwida* raz jeszcze, zwłaszcza, że wśród kolejnych pokoleń badaczy twórczości Cypriana Kamila znajdują się i tacy, którzy przywołują w swoich rozprawach opinie Przybosia. „[...] nie wolno pominąć Juliana Przybosia, który dał wyraz fascynacji *Rzecz o wolności słowa* w ostatnim okresie swojej twórczości”⁵⁸ – pisze Piotr Chlebowski w monografii chrześcijańskiej epopei Norwida. O Przybosiu wspomina też Włodzimierz Toruń w książce *Wokół Norwidowej koncepcji słowa*⁵⁹. Co ciekawe, zbiegają się tu dwie kwestie: fascynacja autora *Próby całości* artystycznymi dokonaniem Norwida i problem nazywania podejmowany na gruncie poezji, przy pomocy właściwych jej środków wyrazu.

Sama więc podejmuję próbę – świadoma wszelkich semantycznych obciążeń tego leksemu – rozwikłania, w przyjętych ramach, obu tych zagadnień. Obok analiz i interpretacji utworów Przybosia naznaczonych piętnem lektur Norwida, prezentuję więc odczytanie wskazanych przez dwudziestowiecznego poetę i krytyka wierszy Cypriana Kamila. Jeśli „[...] czytanie autora zależy na wycytaniu zeń tego, co on tworzył, więcej tym, co pracą wieków na tym urosło”, to mam nadzieję, że udało mi się, choćby w niewielkim stopniu, przybliżyć do tego ideału.

⁵⁵ Z. Sudolski, *Norwid. Opowieść biograficzna*, Warszawa 2003, s. 107.

⁵⁶ Zob. Z. Stefanowska, recenzja z: *Nowe studia o Norwidzie*, red. J. W. Gomilicki, J. Z. Jakubowski, Warszawa 1961, „Pamiętnik Literacki” 1962, z. 1-2, s. 550-551.

⁵⁷ S. Dąbrowski, *Utarczki w sprawie Norwida*, „Zeszyty Naukowe KUL”, 1976, nr 4, s. 55.

⁵⁸ P. Chlebowski, *Cypriana Norwida „Rzecz o wolności słowa”. Ku epopei chrześcijańskiej*, Lublin 2000, s. 23. Zob. też s. 24, 328.

⁵⁹ W. Toruń, *Wokół Norwidowej koncepcji słowa*, Lublin 2003, s. 8, 20, 27. Znamienne, iż rozważania w obu tych przypadkach dotyczą tego samego poematu – *Rzeczy o wolności słowa*. Włodzimierz Toruń odsyła też do wcześniejszych spostrzeżeń: „Czaplejewicz, dystansując się od opinii Wyki, a idąc śladem Przybosia, dokonał śmiałej rehabilitacji utworu [...]”, s. 27. Por. uwagi wspomnianego Eugeniusza Czaplejewicza: „Całkowicie odmiennego zdania był np. Julian Przyboś. Zrehabilitował on *Rzecz o wolności słowa* pod względem estetycznym i artystycznym i nadał jej wysoką [...] rangę [...]. Ślady żywego zainteresowania i przecięcia, wręcz zafascynowania tym utworem Norwida znajdziemy zresztą w wielu innych utworach Przybosia z ostatniego okresu twórczości”. E. Czaplejewicz, *Norwidowska koncepcja poezji jako architektury*, w: *Dziewiętnastowieczność. Z poetyk polskich i rosyjskich XIX wieku*, red. E. Czaplejewicz, W. Grajewski, Wrocław 1988, s. 100.

ROZDZIAŁ I

Imię czyli...

Julian Przyboś

IMIĘ CZYLI ODPOWIEDNIE RZECZY SŁOWO

Wymówilem – i od razu
jedziesz byłym kołem znikąd
dokąd?
komu?
zasypanym cieniom? wspólnym rowom?
rozpadłym w gruz domom?
Inna ścieżka miga niklem na polanie.
Widmo wiatru grzebie w pyle laską
białą.

*Z wyrzutni obrazów
odrywany od przedmiotów nieustannie
przez błyskotliwe jak rakietę słowo
do bezprzedmiotowego blasku
osiągnąłem –*

A ty wówczas, dawniej, drzewiej
mogłaś być nawet tylko rowerowym kołem
wymigotać z lasu czerwien
czmychającą z sosny pierwej,
niż mój domysł
z długim, rudym, puszystym ogonem
skoczył zwinny i widomy
z wielostopniowej przenośni,
pobiegł,
złoczył na zakręcie –

*– osiągnąłem tym sposobem
równowagę chwiejną między
rzeczą
samą – bez mojego jej nazwania – w sobie
nieistniejącą czy niedoistniałą
a pojęciem.*

Ale twoja nieobecność przemienia dni coraz prędzej
w obrazy dni policzone.
Z przestrzeloną światłem skronią
broczy ciemność.
I choć biorę twoje imię, niewypowiedzianą żalność,
nadaremno,
głośno – ciszej – bezgłośnie –
słowa od swych rzeczy stronią.
Znaczą tyle, ile przeczą?

Julian Przyboś, *Pisma zebrane*, opr. R. Skręt, t. 2, Kraków 1994, s. 154-155, dalej jako PZ z podaniem
tomu i numeru strony, [PZ II, 154-155]

„Wymówiłem”. Tak brzmi pierwsze, wyłączając tytuł, słowo *norwidowskiego* wiersza Przybosia, które od razu, niemal automatycznie, stawia nas w centrum rozważań o mowie. Nie o języku – to rozróżnienie jest tutaj niezwykle istotne – lecz właśnie o mowie, rozumianej prymarnie „jako środowisko wszystkich działań ludzkich”¹. Wedle najprostszej definicji słownikowej ‘wymówić’ to „wypowiedzieć dźwięk, wyraz, szereg wyrazów, odpowiednio artykułując, [...] wyrazić słowami, mową; wypowiedzieć”². Ale wypowiedź – tego udowadniać nie trzeba – zawsze jest czymś więcej niż tylko doraźną aktualizacją reguł systemu języka. Wykracza poza gramatykę, nie ogranicza się też do samej ekspresji. „Wymówiłem” poza znaczeniem zawartym w morfemie leksykalnym ‘mów’: ‘mow’ niesie jeszcze dodatkowe informacje, skumulowane w wykładnikach poszczególnych kategorii fleksyjnych, takich jak osoba, rodzaj, liczba, czas, czy wreszcie tryb i aspekt wypowiedzi. Ich najprostsza analiza prowadzi do fundamentalnych pytań: kto mówi? do kogo? kiedy? Oczywiście „zdanie wskazuje na tego, kto je wygłasza, za pomocą rozmaitych wskaźników podmiotowych i osobowych”³. Takie sformułowanie, choć bez wątpienia trafne, wydaje mi się jednak w odniesieniu do utworu Przybosia zbyt ogólne, nie dość funkcjonalne. Trzeba bowiem jeszcze poruszyć kwestię, czy owo „Wymówiłem” wpisuje się w schemat komunikacyjny, zakładający obecność zarówno nadawcy, jak i odbiorcy wypowiedzi⁴, którzy – uściślijmy – nie są ze sobą tożsami (takie założenie wyklucza *casus* mowy wewnętrznej, czy strumienia świadomości) i ustalić, na czym polegają ewentualne zależności. Dotyczy to również relacji temporalnych, które – przynajmniej w obrębie początkowego leksemu – nie powinny nastroczać poważniejszych problemów. „Wymówiłem” – w opozycji do teraźniejszego ‘wymawiam’ i przyszłego ‘wymówię’ / ‘będę wymawiał’ (‘będę wymawiać’) akcentuje czas przeszły tej dość lakonicznej wypowiedzi. Nie wiadomo natomiast nic na temat jej – potencjalnego chociażby - adresata. Prosta asercja „Wymówiłem” skupia bowiem uwagę na podmiocie oznajmienia, co pozwala jedynie rozpoznać tę szczególną

¹ P. Ricoeur, *Struktura a znaczenie w mowie*, przeł. S. Cichowicz, w: tegoż, *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*, wybór, opracowanie i wprowadzenie S. Cichowicz, przeł. E. Bieńkowska, H. Bortnowska, S. Cichowicz, J. M. Godzimirski, H. Igalsen, J. Skoczylas, K. Tarnowski, Warszawa 1985, s. 276.

² *Słownik języka polskiego*, red. M. Szymczak, t. III, Warszawa 1981, s. 822.

³ P. Ricoeur, *Zdarzenie i sens wypowiedzi*, przeł. E. Bieńkowska, w: tegoż, *Egzystencja i hermeneutyka...*, s. 318.

⁴ W przypadku soliloquium może nim być sam nadawca.

„kolistość między mówię i jestem”⁵. Dopuszcza bowiem do głosu zarówno mowę, jak i tego, który mówi. Właśnie w tym sensie „Mowa [...] jest [...] środowiskiem, w którym i poprzez które podmiot się ustanawia, a świat się pokazuje”⁶. Jak powiedziałby Emile Benveniste: „Ten jest <<ego>>, kto mówi <<ego>>”⁷.

Zatem w owym „Wymówiłem”

[...] zdanie przedmiot i zdanie, które tamto wypowiada, łączą się ze sobą bez przeszkód i bez niedomówień nie tylko od strony mowy, lecz także od strony podmiotu, który tę mowę artykułuje⁸.

Wielowarstwowość inicjalnego stwierdzenia ujawnia również jego parafraza (mówię, że wymówiłem coś, kiedyś), która przede wszystkim zaznacza nadzwyczaj istotną opozycję aspektową, która służy „sygnalizowaniu różnic perspektywy, w jakiej mówiący ujmuje opisywane przez siebie zdarzenie”⁹. O jakim jednak zdarzeniu – poza **zdarzeniem słownym** – tutaj chodzi? Początkowy fragment wiersza nie próbuje ani opisywać rzeczywistości pozajęzykowej, ani nie staje się jej mniej lub bardziej doskonałym ekwiwalentem. Dzięki graficznemu ukształtowaniu wiersza zaczyna funkcjonować jako oznajmienie niemal idealnie autoteliczne, uwolnione spod władzy *mimesis*. Zakończone nie kropką, lecz myślnikiem, który zamiast wyraźnego zakończenia toku składniowego sygnalizuje jedynie interwał, skłania do refleksji nad kształtem tej dopiero co rozpoczętej wypowiedzi. „Wymówiłem” –

nakazuje niejako oczekiwać bądź to na kontynuację, bądź też na zawieszenie lub całkowite zaniechanie werbalnej aktywności. Czy jednak rzeczywiście można się spodziewać rozwinięcia, nawiązania do tego jednorazowego fragmentu w dalszej części wiersza? Myślnik, jako jedyny spośród znaków interpunkcyjnych umożliwia, chwilowe przynajmniej, uchylenie się od odpowiedzi. Pozostawiając w niepewności, oferuje jednak, choćby tylko na poziomie składniowym, kilka potencjalnych rozwiązań. Ale

⁵ P. Ricoeur, *Wyzwanie semiologiczne: problem podmiotu*, przeł. E. Bienkowska, w: tegoż, *Egzystencja i hermeneutyka...*, s. 274.

⁶ P. Ricoeur, *Wyzwanie semiologiczne: problem podmiotu*, przeł. E. Bienkowska, w: tegoż, *Egzystencja i hermeneutyka...*, s. 265.

⁷ E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris 1966, s. 260. Cyt. za A. Dziadek, *Rytm i podmiot w liryce Jarosława Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata*, Katowice 1999, s. 37. Zob. też: A. Okopień-Sławińska, *Relacje osobowe w literackiej komunikacji oraz Semantyka „ja” literackiego („Ja” tekstowe wobec „ja” twórcy)*, w: tejsze, *Semantyka wypowiedzi poetyckiej. Preliminaria*, Kraków 2001, s. 100-116, 117-136.

⁸ M. Foucault, *Myśl zewnętrzna*, przeł. B. Banasiak, w: tegoż, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, przeł. B. Banasiak, T. Komentant, M. Kwietniewska, A. Lewańska, M. P. Markowski, P. Pieniążek, posłowie M. P. Markowski, Warszawa 1999, s. 173-174. „Prawdą jest więc, niekwestionowaną prawdą, że mówię, gdy mówię, że mówię” – dodaje badacz, s. 174.

⁹ *Gramatyka współczesnego języka polskiego. Morfologia*, red. R. Grzegorzczkowska, R. Laskowski, H. Wróbel, Warszawa 1998, s. 157. Tu również o aspekcie jako kategorii niedeiktycznej, s. 157-171.

poezja to nie tylko syntaktyka, chociaż współczesny Przybosiowi autor *Tędy*¹⁰, utrzymywał, iż polega ona właśnie na budowaniu pięknych zdań...

Wiemy już, że pierwsze zdanie wiersza *Imię, czyli odpowiednie rzeczy słowo* brzmi „Wymówilem”. Pierwszy wers natomiast: „Wymówilem – i od razu”. Myślnik odwlekał poznanie dalszego ciągu, spójnik *i* wręcz przeciwnie – wprowadza nieoczekiwaną nagłość: „i od razu”. Już, teraz, natychmiast. Do czego jednak odnosi się ten urywek? Podkreśla dokonanie czynności mówienia? Odsyła do zupełnie innej, bo pozasłownej, rzeczywistości? A zatem – stanowi dopełnienie, czy też służy odwróceniu, zmianie albo negacji? Te wątpliwości rozwiewa początek następnego wersu:

Wymówilem – i od razu
jedziesz [...]

Pojawia się inna osoba, która mogłaby być potencjalnym partnerem dialogu, współtwórcą snutej przez podmiot opowieści. Jednak w wierszu Przybosia próżno doszukiwać się interlokutorów: jest bowiem „ja” mówiące i „ty” jako wykonawca obserwowanej przez podmiot czynności.. Czego zatem dotyczy owo „wymówilem”? Wszak pozostaje jednocześnie zakryte (jest niewiadomą) i puste (jako niewypełniony składnik konotacji). Nie ujawnia swojej treści, nie zdradza, jak brzmiała dokonana wypowiedź, ale za to prowokuje powstanie nowej sytuacji. Zaznaczony myślnikiem interwał służył właśnie podkreśleniu jej odmiennego, pozajęzykowego charakteru. W tym sensie pierwsze *verbum* zdania i wiersza staje się słowem sprawczym, które jest władne przekształcić rzeczywistość lub wywołać określone zjawisko. Za takim ujęciem przemawia również użyte w funkcji okolicznika wyrażenie „od razu”, które, umieszczone między dwoma czasownikami o odrębnych agensach, nie tylko wskazuje związki przyczynowe, łączące dokonany, zakończony akt mówienia z jego bezpośrednim skutkiem („jedziesz”), ale przede wszystkim akcentuje zupełną niemal równoczesność obu czynności. „Natychmiastowa i nieograniczona skuteczność bezpośredniego stwarzania” – której możemy się tutaj dopatrywać – podobnie jak przekonanie o niezwykłej mocy słowa, to podstawowe i niepodważalne idee każdego

¹⁰ T. Peiper, *Tędy. Nowe usta*, wstęp S. Jaworski, Kraków 1972. Zob. też omówienia koncepcji Tadeusza Peipera i Juliana Przybosia w: J. Sławiński, *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej*, red. i wstęp W. Bolecki, Kraków 1998 oraz J. Sławiński, *Poetyka i poezja Tadeusza Peipera*, w: „Twórczość” 1958, nr 6, s. 54-77. Porównania założeń programowych obu twórców: Julian Przybosia i Tadeusza Peipera, dokonuje w swej książce Joanna Orska. Zob. J. Orska, *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce*, Kraków 2004, zwłaszcza rozdział *Awangardowe tradycje dla polskiej poezji* s. 299-413.

typu magii, gdzie „nie istnieje interwał czasowy między życzeniem a jego realizacją”¹¹. Oczywiście w takim rozumieniu słowo-sprawca, słowo zanurzone w magii, zasadniczo odbiega od „nominalistycznej koncepcji języka jako konwencjonalnego systemu znaków służących do symbolizowania stanów świata zewnętrznego”¹². Nie tyle bowiem nazywa czy wyraża, co jest „środkiem oddziaływania na [...] otoczenie. [...] Używa się go wtedy, gdy może on spowodować działanie, a nie po to, żeby je opisywać, ani tym bardziej po to, żeby objaśniać myśli”¹³. W tej właśnie funkcji zostało wypowiedziane słowo, którego treści, jako czytelnicy, nie znamy. Stało się jednym ze „środków powodowania określonych stanów”¹⁴. „Jedziesz” to efekt wcześniejszej wypowiedzi. Dalszy ciąg utworu nadal jednak zaskakuje. Skoro „jedziesz” – teraz, w tym momencie, to dlaczego... „byłym kołem”? I czym jest to koło?

Zdaniem Jerzego Kwiatkowskiego

Koło konstituuje w poezji Przybosia to przede wszystkim, co jest w niej „światem”, „zewnętrznością”, przedmiotem dokonującej się akcji. Jako najdoskonalsza figura geometryczna stanowi podstawowy element [twórczej] wyobraźni¹⁵.

W wierszu zostało ono opatrzone epitetem „byłe” [koło]. Takie określenie pozwala stwierdzić, że „koło” – czymkolwiek by ono nie było – z całą pewnością nie przynależy do rzeczywistości współczesnej obserwatorowi, skoro jedynie owo „jedziesz” można, przy pewnych założeniach, uwzględniających specyfikę myślenia typu magicznego, uznać za współbieżne z sytuacją mówienia. „Byłe koło” to koło, które kiedyś było. Ale czy jest również teraz? Czy może wpływać na wytworzoną słowem sytuację? Rozbieżności gramatyczne dotyczą głównie wykorzystanych w jej opisie czasów: teraźniejszego („jedziesz”) i przeszłego („byłym”). Zwrot „jedziesz [...] kołem” sugeruje, że koło zostało użyte tutaj w funkcji *pars pro toto* i jest metonimicznym określeniem części pojazdu. Za taką interpretacją przemawia początek trzeciej części utworu, której drugi wers brzmi: „mogłaś [...] rowerowym kołem”. Oczywiście takie

¹¹ M. Mauss, *Zarys ogólnej teorii magii*, przeł. M. Król, w: tegoż, *Socjologia i antropologia*, wstęp C. Lévi-Strauss, przeł. M. Król, K. Pomian, J. Szacki, Warszawa 2001, s. 88.

¹² M. Buchowski, W. J. Burszta, *Mowa magiczna a język nowożytny*, w: tychże, *O założeniach interpretacji antropologicznej*, Warszawa 1992, s. 39.

¹³ B. Malinowski, *Problem znaczenia w językach pierwotnych*, przeł. T. Szczerbowski, w: *Językoznawstwo Bronisława Malinowskiego*, red. K. Pisarkowa, opr. T. Szczerbowski, Kraków 2000, t. 2, s. 39.

¹⁴ M. Buchowski, W. J. Burszta, *Mowa magiczna a język nowożytny*, w: tychże, *O założeniach interpretacji...*, s. 34. „Słowa nie służą wyrażaniu i demonstrowaniu myśli mówiącego, ale mają powodować działanie. Takie ujęcie tłumaczy traktowanie słów jako posiadających swoistą moc, jako środków powodowania określonych stanów rzeczy [...]”, s. 34.

¹⁵ J. Kwiatkowski, *Świat poetycki Juliana Przybosia*, Warszawa 1972, s. 79, 60.

rozumowanie będzie słuszne tylko wtedy, gdy uznamy, że koło z pierwszej zwrotki i „koło” ze zwrotki trzeciej są tożsame, a epitet „rowerowe” służy jedynie specyfikacji. Być może pomocne okażą się tutaj notatki samego poety, prawdopodobnie wcześniejsze redakcje wiersza, z których jedna, rozpoczynająca się od słów „Znikły rower” przypomina fragmenty *Imienia*...¹⁶. Jednak nawet dysponując tymi urywkami, nie sposób, wyłącznie w oparciu o proste porównania, uznać dotychczasowych przypuszczeń za jedynie słuszne. Nie chodzi też o to, by dociekać przyczyn autorskiej decyzji, której wielokroć publikowany utwór zawdzięcza swój ostateczny, „kanoniczny” kształt. Rezygnacja z konkretnej nazwy, z eksplicytnego wskazania jakiejś rzeczy z pewnością nie pozostaje bez wpływu na wymowę liryku, choć i bez tych, pozatekstowych informacji, możliwe jest dotarcie, czy chociażby docieranie, poprzez gąszcz rozmaitych wieloznaczności do jego potencjalnych sensów. Kolejne, krótkie wersy:

jedziesz byłym kołem znikąd
dokąd?
komu?

w dalszym ciągu nie pozwalają jednak rozwiązać tej poetyckiej zagadki. „Koło” podlega działaniu agensa i jednocześnie staje się wyraźnym ośrodkiem ruchu.

Trudno byłoby jednak wskazać jego kierunek. Nie można bowiem powiedzieć, że wyznaczają go dwa, semantycznie przeciwstawne zaimki: *znikąd* / *dokąd*? Jedynym punktem odniesienia tego układu jest zatem aktywna postać „ty”, a ponieważ pojawia się ona za sprawą działania językowego o charakterze magicznym, to fakt, że przybywa *znikąd*, „z żadnego miejsca” nie budzi większych zastrzeżeń. Najważniejsza jest tutaj natychmiastowość reakcji, a nie wiedza o genezie zjawiska. Pojawienie się *znikąd*, z nieokreślonego obszaru, przypomina dodatkowo efekty – tym razem poetyckiego – *creatio ex nihilo*. *Znikąd*, z punktu widzenia trybu wypowiedzi, zawiera w sobie, w odróżnieniu od opatrzonego znakiem zapytania *dokąd*, pewność stwierdzenia. Konfrontacji obu tych zaimków sprzyja również przerzutnia, która na płaszczyźnie składniowego uporządkowania utworu, zaznacza i podkreśla ich odrębność. Właśnie pozycja kontrastowych *znikąd* – *dokąd*, umieszczonych na końcu linijki, bądź też

¹⁶ J. Przyboś, *Utwory poetyckie*, t. 2, opr. R. Skręt, przedmowa J. Kwiatkowski, Kraków 1994, s. 651 i 1016 (objaśnienia). „Znikły Rower [!] miga niklem inną drogą na polanie / odjechałem jadę tedy nie tamtędy, dokąd? / kiedy? komu / zasypałym cieniom rowom / dyszę pod wiatr / kręcę dzisiaj tylko laską”, s.1016. Oprócz modyfikacji kilku wersów, dostrzec można różnice w kształtowaniu podmiotu wypowiedzi, które jednak nie prowadzą do radykalnych zmian jego ujęcia.

stanowiących samodzielny wers, sprawia, że przypominają one owo „cykliczne anulowanie terminów parami”¹⁷, o którym mówił Jean Baudrillard. Zarówno pod względem formy, jak i na płaszczyźnie treści, oba zaimki „znoszą się, neutralizują wzajemnie, nie pozostawiając <<reszty>>”.¹⁸ O nieco innym aspekcie poetyckiej negacji pisał Przyboś w autokomentarzu do omawianego wiersza. Przyznał, że utwór ten był wynikiem rozważań nad możliwością wyzyskania „sprzeczności czy niedorównywalności (nieadekwatności) rzeczy i słowa w poezji”¹⁹. Jednocześnie miał on – jako zwarta, artystyczna propozycja – stanowić element dialogu z dokonaniem poetów takich jak Ryszard Krynicki i Stanisław Barańczak, o których autor *Sponad* pisał:

[...] robią wiersze zaprzeczne. [...] Wszystko, cokolwiek rzekną, wywołuje swoje zaprzeczenie, mówią i przeciwmówią, a więc nie mówią nic? Jakby to nic w ich wierszach – jak chce Heidegger – nicestwiało. Wyrażają sprzeczność, są dialektykami dla dialektyki, a nie dla chwywania rzeczywistości. Nie wiem, czy według tej zbyt widocznej metody można zbudować więcej niż jeden, dwa, trzy wiersze. Nie wiem, choć temu samemu, co tych najmłodszych pytaniu, poświęciłem kilka lat temu wiersz pt. *Imię, czyli odpowiednie rzeczy słowo*.²⁰

Silny ton polemiczny i operowanie ironią połączone zostały z wyznaniem na temat osobistych dociekań twórczych i ich rezultatów. To pozwala postawić pytanie – wcześniej nazbyt zaskakujące – czy liryk, który niemal od razu domaga się porównań z *Ogólnikami* Norwida, traktowanymi w sensie dosłownym jako pre-tekst, miałby swoje źródło również (przede wszystkim?) w wyborze i konsekwentnej realizacji określonych poetyckich technik? Zapewne, mając na uwadze szereg rozwiązań formalnych w obrębie *Imienia...*, można odpowiedzieć twierdząco, zwłaszcza, że dążenie do szeroko

¹⁷ J. Baudrillard, *L'échange symbolique et la mort*, Paris 1976, s. 290. Cyt za: K. Kłosiński, *Bez reszty*, „Śląsk” 1997, nr 4, s. 72. „Tymczasem – tłumaczy Krzysztof Kłosiński – łączenie w pary u Saussure’a, będąc wykalkulowaną duplikacją, świadomą i rygorystyczną, odsyła do całkiem innego statusu powtórzenia, powtórzenia pojmowanego nie jako akumulacja terminów, jako (po)pęd do akumulowania lub aliteracji, ale jako cykliczne anulowanie terminów dwójkami, eksterminacja poprzez cykl podwojenia”, podkreślenia autora, s. 72. Adam Dziadek, wyzyskując te same spostrzeżenia Baudrillarda pisze: „Ta reguła, jaka odnajdujemy w *Odzie III* odpowiada prawu połączeń w pary de Saussure’a, które polega na: <<wykalkulowane duplikacji, świadomej i zrygoryzowanej, która odsyła do całkiem innego statusu powtórzenia – powtórzenia nie jako akumulacja terminów, jako akumulacyjny lub aliteracyjny (przy)mus>> ale jako <<cykliczna anulacja terminów parami, ich likwidacja poprzez cykl powtórnego dublowania”, *Rytm i podmiot w liryce Jarosława Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata*, Katowice 1999, s. 124.

¹⁸ J. Baudrillard, *L'échange symbolique et la mort...*, s. 290.

¹⁹ J. Przyboś, *Zapiski bez daty*, Warszawa 1970, s. 185. Przyboś odnosi się do wypowiedzi współczesnych mu badaczy i krytyków literatury: „A w piśmiennictwie rozlegają się głosy teoretyków wątpiących o możliwości pisania. Kryzys słowa – wołają – jak tu uprawiać poezję, kiedy świadomość sprzeczności czy niedorównywalności (nieadekwatności) rzeczy i słowa jest w umyśle poety tak trwale obecna, że powiedziawszy na przykład przymiotnik <<śmieszny>> czuje natychmiast jego przeciwieństwo: „tragiczny”, i na odwrót”, s. 185.

²⁰ J. Przyboś, *Zapiski bez daty...*, s. 185.

rozumianej negacji rzeczywiście jest tu widoczne. W dotychczas omawianym fragmencie negacja obejmuje również zasadę budowy poetyckiego obrazu, którego konstrukcja, pomimo że opiera się na nagromadzeniu rozmaitych środków stylistycznych, które paradoksalnie, zamiast precyzować, potęgują jedynie wciąż narastającą wieloznaczność. Stopniowo poszerzane pola semantyczne poszczególnych słów wiążą się tu przede wszystkim ze zniszczeniem, znikaniem, rozpadem, nieistnieniem. Podsumujmy: nie wiadomo, skąd przybyła obserwowana postać („znikąd”), nie wiadomo też, dokąd zmierza. Dany jest zaledwie moment aktualnie trwającej czynności, który odsyła zarówno do agensa, jak i autora tej specyficznej, bo przecież poetyckiej, relacji. Trudno też powiedzieć, ponieważ brak jakichkolwiek wskazujących na to sygnałów w tekście, czy pojawiająca się z nagłą postać jest w jakikolwiek sposób świadoma istnienia drugiej osoby, tej, która przyjęła dość chyba niezręczną rolę narratora tej opowieści. Więcej nawet – następny wers, także ograniczony do jednego zaimka, każe w to wątpić. Brzmi on bowiem: „komu?” i utrzymany jest w trybie pytającym, który wskazuje na niewiedzę podmiotu wypowiedzi, a jednocześnie poddaje w wątpliwość domniemywane wcześniej zależności między osobami. Pytanie „komu?” to wszak pytanie jednego z przypadków zależnych, celownika, a trzeba pamiętać, że jego „wariant najbardziej centralny denotuje doświadczającego, który jest istotą ludzką, a w szczególności odbiorcą jakiegoś podmiotu”²¹. W wierszu trudno jednak mówić o *stricte* osobowych relacjach, tym bardziej, że opatrzony znakiem zapytania zaimek, wyodrębniony jako osobna i samodzielna jednostka delimitacyjna, zdaje się przywoływać, na mocy analogii, swoje leksykalne przeciwieństwo: „nikomu”. Oczywiście dostrzeżonego podobieństwa do uprzednich operacji semantycznych, grupujących kontrastowe leksemy typu: *znikąd* / *dokąd?* nie uważam za wystarczający argument. Za dopowiedzeniem: ‘nikomu’ przemawia jednak fakt, iż w schemacie konotacyjnym kluczowego w tym fragmencie czasownika ‘jedziesz’, nie został wypełniony jego podstawowy składnik, czyli rzeczownik bądź wyrażenie przyimkowe użyte w dopełniaczu, które zwyczajowo służą bardziej precyzyjnemu określeniu lokalizacji zdarzenia. Tym samym nie sposób wskazać ani początkowego, ani końcowego, docelowego punktu tajemniczej „jazdy”. Zauważmy, że kolejne wersy również nie przynoszą zadowalających rozstrzygnięć. Na dziewięć wersów pierwszej strofoidy przypada bowiem aż pięć pytań i każde z nich, co

²¹ B. Rudzka-Ostyn, *Z rozważań nad kategorią przypadku*, przeł. E. Tabakowska, red. naukowa E. Tabakowska, Kraków 2000, s. 101.

warto podkreślić – pozostawione jest bez odpowiedzi. O ile początkowe wynikają z niewiedzy i świadczą o dociekliwości: *dokąd?*, *komu?*, to kolejne są już tylko ciągiem przypuszczeń, które można czytać jako opis jednorodnej przestrzeni, lub, mając oczywiście na uwadze porównywalne prawdopodobieństwo ich wystąpienia, traktować je jako opcje rozłączne:

[jedziesz] zasypanym cieniem? wspólnym rowom?
rozpadłym w gruz domom?

Wszystkie te wątpliwości zostały wyrażone w celowniku, a zatem zachowują zgodność gramatyczną z postawionym wcześniej pytaniem: „komu?”, ale jednocześnie kazały się zastanowić nad wcale nie tak oczywistą, jak by się mogło wydawać, kategorią osoby. Pytanie „komu?” ogranicza zakres potencjalnych odpowiedzi do zaimków i rzeczowników osobowych, względnie występujących w ich funkcji innych składników grupy imiennej, takich jak przymiotniki. Poszczególne wyrazy, choć systemowo koherentne, nie pozwalają ujednolicić swych znaczeń. ‘Cień’ może być bowiem zarówno odbiciem przedmiotu, jak i człowieka, a słowo ‘wspólny’ tłumaczy się zazwyczaj jako „odnoszący się w równym stopniu do wielu osób, rzeczy”²². Wbrew wcześniejszym, zawartym w pytaniu, sugestiom nie ma tu zaznaczonej wyłączności ani do *personae*, ani do *res*. Dodatkowo wyżej wymienione składniki poetyckiego obrazu łączą w sobie sprzeczne, czasem alogiczne elementy. Jak bowiem „zasypać cień”? ‘Przygnieść’, ‘przywalić’, ‘pogrzebać’ odbicie, przeciwieństwo realnie istniejącej osoby lub rzeczy? Epitety: ‘zasypane’, ‘rozpadłe’, konsekwentnie wyrażone przy pomocy imiesłówów przeszłych, informują o dokonaniu czynności, zakończeniu procesów. W jednym z wersów dochodzi jednak do zderzenia dwóch, całkowicie odmiennych, a nawet znoszących się wizji. ‘Zasypać’ znaczy bowiem przykryć, uczynić niewidocznym. Rów, „podłużny dół wykopany w ziemi, wąskie zapadlisko” kojarzy się natomiast z ruchem zgłębiania, odkrywania. Zatem efekty tych czynności, nakierowanych na tę samą płaszczyznę przestrzeni, niwelują się wzajemnie. Jedynie wers: „rozpadłym w gruz domom?” precyzuje stopień rozpadu, sposób zniszczenia, akcentując przy tym jego bierność, samoistność. Dwa ostatnie zdania całości nie dotyczą już bezpośrednio obserwowanej postaci, czy raczej prób określenia, gdzie się ona znajduje. Są bowiem trójwersowym opisem jakiegoś bliżej nieokreślonego miejsca:

²² *Słownik języka polskiego*, red. M. Szymczak, t. III, Warszawa 1981, s. 767.

Inna ścieżka miga niklem na polanie.
Widmo wiatru grzebie w pyle łaską
białą.

Utrzymanie w obrębie tego wyimku czasu teraźniejszego może sugerować, przez odniesienie do uprzedniego „jedziesz”, równoczesność obu planów: planu działań *ty* oraz planu deskrypcji. Budowa całego fragmentu opiera się na wspomnianej i z powodzeniem stosowanej przez Przybosa technice „zaprzeczania”. Negacja zawiera się już bowiem w samym znaczeniu zaimka nieokreślonego, który rozpoczyna wers: „Inna ścieżka miga niklem na polanie”. ‘Inny’ to przecież nie tylko ‘odmienny’, ‘różny’, ‘nowy’, ale też ‘nie ten’, ‘nie ten sam’, ‘nie taki’, ‘nie taki sam’. Czasownik ‘migać’ dodatkowo uwydatnia momentalność, znikliwość, nieuchwytność. Wedle definicji słownikowej „migać to ukazywać się na chwilę w ruchu świecąc, błyszcząc lub odcinając się wyraźnie od tła; przesuwając się w polu widzenia, przemykać, świecić nierównym lub przerywanym światłem, blaskiem, mienić się, błyskać”²³. Podobne wrażenia wizualne wywołuje lśniący, srebrzystobiały metal – nikiel. O jego pojawieniu się w wierszu mogły zdecydować zarówno właściwości fizyczne, jak i nazwa. Uważna lektura całej linijki prowadzi bowiem do istotnych spostrzeżeń: negacja nie dotyczy jedynie semantyki, rozpoczyna się już na poziomie fonetycznym. Oprócz powtarzających się sylab można bowiem wskazać w obrębie poszczególnych wyrazów takie odcinki artykulacji, które, wydzielone, mogłyby funkcjonować samodzielnie: jako spójnik łączący zaprzeczone człony zdania (‘ni’), bądź też jako partykuła przecząca (‘nie’). Dwa z nich, symetryczne względem siebie („inna”-„niklem”) znów przypominają, tym razem w warstwie brzmieniowej, Baudrillardowską „eksterminację dwójkami”²⁴. Ostatnie zdanie tego opisu obfituje natomiast w leksemy, które rozpoczynają się głoskami wargowymi (w, p, b): „Widmo wiatru grzebie w pyle łaską / białą”. Powoduje to wrażenie miękkości, łagodności wymawianej frazy. Ale i tu gnieźdzą się paradoksy: metafora „widmo wiatru” łączy nierealność i złudzenie z konkretnym zjawiskiem atmosferycznym. Wytwór wyobraźni lub wzrokowa iluzja pozostaje więc w narzuconym związku z tym, co z natury niewidzialne. Kolejny przykład negacji? Zapewne. Nie inaczej też przejawiają się kolory tego obrazu. Zestawione, tworzą mniej lub bardziej widoczne opozycje. Dostrzegalny cień

²³ Słownik języka polskiego, red. M. Szymczak, t. II, Warszawa 1979, s. 168.

²⁴ J. Baudrillard, *L'échange symbolique et la mort...*, s. 290. Cyt. za: K. Kłosiński, *Bez reszty...*, s. 72.

kontrastuje z białą barwą laski, matowość pyłu równoważy błysk migoczącej niklem ścieżki. Całość sprawia wrażenie rozmycia, nieokreśloności.

Zupełnie inaczej kształtuje się warstwa wygląków w zwrotce trzeciej. Tu na pierwszy plan wysuwa się intensywna, wyraźna plama barwna:

A ty wówczas, dawniej, drzewiej
mogłaś była nawet tylko rowerowym kołem
wymigotać z lasu czerwień

Czerwień – symbol energii, życia, zapału – jest zresztą jedynym kolorem, który się pojawia w tej strofie. Dlatego przykuwa uwagę, początkowo koncentrując ją jedynie na sobie. Ważniejsze są tu jednak zależności temporalne, które pozwalają różnicować poetyckie obrazy – ten z początkowej i ten z trzeciej całości wiersza. Pierwszemu przysługuje głównie czas teraźniejszy („jedziesz”), kolejnemu – przeszły. Wskazuje na to przede wszystkim wers „A ty wówczas, dawniej, drzewiej”. Najmniej problematyczne wydaje się tu centralnie umieszczone „dawniej”, które wyraźnie sytuuje opisywaną czynność w przeszłości. Pozostałe przysłowki wymagają już dłuższego komentarza. „Wówczas”, zwłaszcza wypowiedziane na głos, kiedy akcent wyrazowy pada na pierwszą sylabę, może ulec przekształceniu w wyrażenie przyimkowe, w którym wybija się przede wszystkim zaimek deiktyczny: „w ów czas”. Na jaki czas on jednak wskazuje? Dawniejszy? Miniony? W takim przekonaniu utwierdza forma użytego w następnym wersie orzeczenia. Złożone z łącznika w czasie przeszłym i orzecznika zachowującego część pochodzącą z aorystu służy bowiem do wyrażania czasu już nie tyle przeszłego, co... zaprzeszłego, który odpowiadałby łacińskiemu *plusquamperfectum*. Określa on zatem czynność uprzednią wobec innej, ale też przeszłej. Czytelnika, do którego należy rekonstrukcja chronologii zdarzeń przedstawionych w wierszu, może zaskoczyć jedynie ostatnie słowo wyliczenia, a właściwie... gradacji – niewspółcześnie brzmiące „drzewiej”. Wraz z początkiem następnego wersu tworzy ono ciąg leksykalnych i składniowych archaizmów: „drzewiej / mogłaś była”, które pochodzą niemalże z tego samego okresu rozwojowego dawnej polszczyzny. Wypowiadać minione przy pomocy dawnych słów... Czyż nie jest to jeden ze sposobów poetyckiej realizacji postulowanej (?) w tytule wiersza adekwatności? Ale „drzewiej” to nie tylko archaizm, to także paronim innego leksemu: ‘drzewo’. Podobieństwo dźwiękowe układa poszczególne elementy frazy: „drzewiej / mogłaś była [...] wymigotać z lasu czerwień” w szereg, który rozpoczyna się przysłówkiem, a

kończy rzeczownikiem, pojmowanym w tym kontekście jako specyficzne *nominum collectivum* („drzewiej”, drzewo, las)²⁵.

Niezwykle istotny jest też tutaj czasownik ‘wymigotać’, który nie tylko stanowi niezbywalny składnik orzeczenia imiennego, ale również odsyła do na poły onirycznego obrazu z pierwszej strofy. „Wymigotać” i migać (‘miga’) pozostają bowiem ze sobą w opozycji, której podstawą jest nie tyle fakt zakończenia jakiejś czynności, co jej iteratywność. Wspólne dla obu czasowników, powielane w słownikowych definicjach, znaczenie to „świecić nierównym lub przerywanym blaskiem, mienić się”. Ale tylko ‘wymigotać’ zawiera w sobie informację o częstotliwości, powtarzaniu: „dawać się widzieć raz po raz, przez krótką chwilę”. Przedrostek ‘wy’ dodatkowo sugeruje osiągnięcie celu, wyczerpanie zakresu czynności. W tym sensie, choć ‘wymigotać’ i ‘migać’ nie są czystą parą aspektową (za takie można uznać ‘migać’ – ‘mignąć’, ‘migotać’ – ‘wymigotać’) zwracają również uwagę na fakt trwania bądź zakończenia czynności. Ale między tymi słowami zachodzi jeszcze inny rodzaj związku. Zestawienie odpowiednich fragmentów, a mianowicie: „mogłaś była [...] wymigotać z lasu czerwień oraz czerwień / czmychającą z sosny pierwej” ujawnia zaskakujące przeniesienie atrybucji. Sekundarne znaczenie czasownika ‘migotać’ zwraca uwagę przede wszystkim na właściwości desygnatu: „o przedmiotach błyszczących” i łatwo dostrzegalną zmianę stanu: „być w ruchu, poruszać się szybko, rzucając błyski”. ‘Migocze’ zatem, ukazująca się tylko przez moment, czerwień.

Pozornie wygląda to jak wielokroć już opisywana w twórczości Przybosia „wymienność ról”²⁶, która między szeroko rozumianymi agensami ustanawia nowe, dotąd niespotykane, bądź trudno dostrzegalne zależności. W tym wypadku jest jednak inaczej. ‘Migotliwość’ czerwieni znajduje się bowiem całkowicie poza zasięgiem woli osoby jadącej. Oczywiście czasownik ‘wymigotać’ budzi skojarzenia z analogicznymi formami koniugacyjnymi typu: ‘wywołać’, które sugerują sprawczy, a z całą pewnością

²⁵ „Drzewo jest w poezji Przybosia miejscem, gdzie przeszłość spotyka się z teraźniejszością. Nie na darmo jako paronim słowa *drzewo* pojawia się przysłówek *drzewiej*, który jest nie tylko semantycznym sygnałem dawnego, ale został też wyciągnięty z językowego lamusa, w którym znalazł się w XVII w” – uważa Agnieszka Kwiatkowska. Zob. A. Kwiatkowska, *Poeta-czytelnik tradycji. Juliana Przybosia dialog z literaturą*, w: *Stulecie Przybosia*, pod red. S. Balbusa i E. Balcerzana, Poznań 2002, s. 56. Zob. też: A. Brückner, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Warszawa 1989, s. 100 (hasło *drzewiej*).

²⁶ Zob. J. Kwiatkowski, *Świat poetycki Juliana Przybosia...*, s. 102. „Owa wymienność miejsc, wymienność ról stwarza pomiędzy desygnatami słów – w pewnym sensie – pomiędzy słowami szczególny rodzaj więzi, więzi podwójnej, bo i tej „naturalnej” (desygnaty pochodzą zawsze z tego samego „środowiska”, łatwo jest odtworzyć ich związki realne, pozapoetyckie, odwrócone w poezji), i tej narzuconej przez poetę. Więzy te czynią z nich jakąś jak gdyby wyodrębnioną całość, silnie spójną wzajemnym oddziaływaniem”, s. 102.

dokonany, charakter działań. Ale już cała konstrukcja: „mogłaś była wymigotać”, która odpowiada strukturze zdań warunkowych, wyraźnie przeczy wcześniejszym przypuszczeniom. Kolejny, celowo tu wyróżniony, wers:

mogłaś była [...]

wymigotać z lasu czerwien

czmychającą z sosny pierwszej,

niż mój domysł [podkr. moje – M. R.]

akcentuje przede wszystkim aktywność obserwującego podmiotu. Świadczy o tym zaimek dzierżawczy ‘mój’, który skupia uwagę właśnie na aktach poznawczych opowiadającego. Potencjalność czerwieni („mogłaś była wymigotać” z implikowanym *ale czy wymigotałaś?* to nic innego jak tzw. *modus potentialis*, wskazujący na prawdopodobieństwo danego zdarzenia), jej „wywołania”, czy też pojawienia się, staje się zatem potencjalnością patrzącego „ja”. Taka konstatacja wyraźnie

[...] podaje w wątpliwość kartezjański model epistemii, oddzielający podmiot od przedmiotu poznania. Podmiot, pozostając w procesie widzenia aktywnym, ingeruje w rzeczywistość.²⁷

Od opisu ważniejszy jest zatem, utrwalony w poetyckim przekazie, moment percepcji. O tym, że także przynależy on do przeszłości, informuje przysłówek ‘pierwej’, który w układzie transwersalnym łączy się z innym, wieloznacznym archaizmem leksykalnym – słowem „drzewiej”. Dzięki temu zachowana zostaje ciągłość narracji o minionym, w której opowiadający umieszcza również siebie *dawnego*, siebie z *tamtego czasu*. I to właśnie jego punkt widzenia okazuje się konstytutywny dla tego migotliwego obrazu. Tajemnicza, „czmychająca czerwien” jest więc nie tylko przykładem personifikacji, jedną z figur myśli. Ujęta w kategoriach percepcji objawia bowiem zarówno prawdę widzenia, agresywną naturę wzroku²⁸, jak i skomplikowaną zasadę budowy poetyckiego obrazu. Przyboś, zafascynowany pracami twórcy unizmu, Władysława Strzebińskiego, w jednym ze swoich szkiców stwierdził, iż fundamentalnym pytaniem dla współczesnego mu malarstwa pozostaje zagadnienie:

²⁷ R. K. Przybylski, *Znawca sztuki nowoczesnej*, w: *Stulecie Przybosia...*, s. 245.

²⁸ „Ze wszystkich zmysłów wzrok jest, jak wiadomo najczynniejszy: dostarcza nam największej ilości informacji o świecie [...] Czy zauważono, i określono w terminach nauki (fizjologii? Neurologii? Psychologii?) ten fakt, że wzrok to jedyny zmysł napastniczy, agresywny?”. J. Przyboś, *Wzrok*, w: tegoż, *Zapiski bez daty...*, s. 201. Wyimki tych zdań cytuję Ryszard Przybylski, opatrując je następującym wyjaśnieniem: „Owa agresywność widzenia podaje w wątpliwość kartezjański model epistemii, oddzielający podmiot od przedmiotu poznania. Podmiot, pozostając w procesie widzenia aktywnym, ingeruje w rzeczywistość. Przyboś wręcz powie, że atakujemy świadomością wzrokową”. R. K. Przybylski, *Znawca sztuki nowoczesnej...*, s. 245.

[...] jak przedstawić – zgodnie z rytmem fizjologicznym procesu postrzegania wzrokowego ów ruch obrazów przedmiotu w oku?²⁹

Kwestii tej nie rozważał zresztą jedynie teoretycznie; uczynił ją jednym z najważniejszych zadań swojej poezji. Wątpliwości nie dotyczą już metod „odwzorowywania” przedmiotów. W zarysowanym zaledwie powyżej problemie o wiele istotniejsze jest bowiem przewartościowanie, które dokonało się zarówno na gruncie malarstwa, jaki i liryki. Chodzi już bowiem nie tyle o uchwycenie istoty samej rzeczy, co o utrwalenie „spojrzenia na tę rzecz”, tak by „ikoniczność [zyskała] funkcję oznaki (indice) podmiotu”³⁰. Także w tym fragmencie *Imienia...*, który tym razem przytaczam w całości:

A ty wówczas, dawniej, drzewiej
mogłaś była nawet tylko rowerowym kołem
wymigotać z lasu czerwień
czmychającą z sosny pierwiej,
niż mój domysł

„Podmiot, sprawca widzenia jest [...] zarazem jego konstruktorem”³¹. Ale jednocześnie, jako narrator, usiłuje, w toku zdarzeń zawrzeć istotę „empiryki wzrokowej”³², z prawdy widzenia uczynić zasadę widzenia poetyckiego. Pozostaje bowiem w równym stopniu obserwatorem, co sprawozdawcą, a zatem również... rzemieślnikiem słowa.

W centralnym punkcie środkowej zwrotki, w piątym z dziesięciu wersów pada samozwrotne sformułowanie: „niż mój domysł”, w którym zaimek ponownie wskazuje na mówiącego, a konkretnie na pewien typ aktywności poznawczej, zawężonej do aktów mentalnych. Widzenie – owo widzenie aktywne poprzedza jednak jakąkolwiek refleksję, jest jej zacznem, bezpośrednim powodem. Jednocześnie trudno sobie wyobrazić idealne rozdzielenie percepcji od myślenia, ponieważ

Istnieje nie tylko bierny, fizjologiczny odbiór doznań wzrokowych, lecz obok niego – czynna poznawcza praca naszego intelektu. Istnieje wzajemny wpływ myśli na widzenie i widzenia na myśl.³³

Stąd dalsza część zwrotki, następująca już po słowie „domysł”:

²⁹ J. Przyboś, *Realizm <<rytmu fizjologicznego>>*, w: tegoż, *Linia i gwar*, t. 1, Kraków 1959, s. 141.

³⁰ B. Sienkiewicz, *Między rewelacją a repetycją. Od Przybosia do Herberta*, Poznań 1999, s. 34.

³¹ B. Sienkiewicz, *Między rewelacją a repetycją...*, s. 34. Por. też Z. Łapiński, *Świat cały – jakże go zmieścić w żrenicy (O kategoriach percepcyjnych w poezji Przybosia)*, w: *Studia z teorii i historii poezji*, red. M. Głowiński, seria druga, Wrocław 1970.

³² B. Sienkiewicz, *Między rewelacją a repetycją...*, s. 34.

³³ W. Strzebiński, *Teoria widzenia*, Kraków 1974, s. 5.

A ty wówczas, dawniej, drzewiej
mogłaś być nawet tylko rowerowym kołem
wymigotać z lasu czerwień
czmychającą z sosny pierwej,
niż mój domysł
z długim, rudym, puszystym ogonem
skoczył zwinny i widomy
z wielostopniowej przenośni,
pobiegł,
zblądził na zakręcie –

choć z całą pewnością przynależy do wcześniej zarysowanej – czy może raczej zasugerowanej odbiorcy – wizji, to przede wszystkim ukazuje wzajemne uwikłanie spojrzenia i intelektu. Jak jednak przełożyć wiedzę o ewolucji widzenia na praktyczną umiejętność konstrukcji poetyckiego obrazu? Odpowiedzią na to pytanie może być właśnie analiza wierszy Przybosia, a w szczególności przywołanego już fragmentu. Wers: „niż mój domysł” początkowo sprawia wrażenie niepotrzebnego wtřętu, zaburzenia składni. To bowiem okalające go linijki tworzą semantycznie klarowną całość:

[...] czerwień
czmychającą z sosny pierwej,
niż mój domysł
z długim, rudym, puszystym ogonem
skoczył zwinny i widomy [podkr. moje – M.R.]

Wiadomo jednak, że „bezpośrednie doświadczenie wzrokowe wpływa na nasz sposób myślenia o świecie, ale zarazem myślenie steruje organizowaniem doświadczeń. I właśnie aby uwydatnić tę dwustronną zależność”³⁴, Przyboś wprowadził tu szczególną figurę syntaktyczną – hypallage, która „polega na zakłóceniu zgody składniowo-logicznej przez przeniesienie słowa [...] z jednego członu wypowiedzi na inny”³⁵. Dodatkowo w tej całości „hypallage przekształca nie normę językową, ale konstrukcję”³⁶, którą można by uznać za pierwotnie metonimiczną. Zmiana ustawienia poszczególnych elementów wyróżnionych fraz w taki sposób, aby wyliczenie epitetów znalazło się zaraz po określonym przez nie wyrazie, doprowadziłaby bowiem do zdania typu: *czerwień, z długim, rudym, puszystym ogonem, czmychająca z sosny...* Skutkiem takiej ingerencji byłoby jednak wyraźne przewartościowanie wypowiedzi. Przegrupować wyrazy wedle upodobań odbiorcy oznaczałoby bowiem w pełni świadomie zrezygnować z dobrodziejstw (i... przekleństw) poetyckiej polisemii,

³⁴ B. Sienkiewicz, *Miedzy rewelacją a repetycją...*, s. 47.

³⁵ J. Ziomek, *Retoryka opisowa*, Wrocław 2000, s. 221.

³⁶ J. Ziomek, *Retoryka opisowa...*, s. 222.

ograniczyć analizę utworu do własnych, niekoniecznie słusznych, intuicji. Enumeracji z wiersza Przybosia nie sposób przecież jednoznacznie przyporządkować żadnemu z rzeczowników. Owo wyliczenie cech: „z długim, rudym, puszystym ogonem” należy bowiem czytać tak, jakby do każdego z nich – zarówno konkretnego: „czerwień”, jak i abstrakcyjnego: „domysł” – odnosiło się jednocześnie. Tylko taki, symultaniczny tryb lektury pozwoli zachować tę, tak trudno uchwytną, migotliwość znaczeń. Możliwe są zatem równie uprawnione dystrybucje określeń:

A ty wówczas, dawniej, drzewiej
mogłaś była nawet tylko rowerowym kołem
wymigotać z lasu **czerwień**
czmychającą z sosny pierwej,
niż mój domysł
z długim, rudym, puszystym ogonem
skoczył zwinny i widomy
z wielostopniowej przenośni,
pobiegł,
zblądził na zakręcie –

A ty wówczas, dawniej, drzewiej
mogłaś była nawet tylko rowerowym kołem
wymigotać z lasu czerwien
czmychającą z sosny pierwej,
niż mój domysł
z długim, rudym, puszystym ogonem
skoczył zwinny i widomy
z wielostopniowej przenośni,
pobiegł,
zblądził na zakręcie –

Każda z nich w tym samym stopniu zakłada i respektuje istnienie obu tych rozwiązań.

A chodzi tu również o to, żeby

w jednej kompozycji [tym razem kompozycji poetyckiej] uchwycić wszystkie relacje płaszczyzn między człowiekiem a człowiekiem, przedmiotem a przedmiotem. Czyli uchwycić plastycznie ruch³⁷.

Przypomina to wcześniej już przywołane postulaty Przybosia. Wielokroć zaznaczał on konieczność poszukiwania takich środków wyrazu, które pozwolą przedstawić ów „ruch obrazów przedmiotu w oku” patrzącego. W omawianym urywku wiersza o dostrzeżonych rodzajach ruchu informują nie tylko czasowniki, ale również szereg epitetów. ‘Migotać’ i ‘czmychająca’ akcentują momentalność, natomiast ułożone w porządku wertykalnym czasowniki: „skoczył”, „pobiegł”, „zblądził” wskazują na następstwo, zmianę charakteru i dokonanie poszczególnych działań. „Skoczył” zawiera znaczenie czynności przeszłej, dokonanej i jednorazowej, „pobiegł” – czynności przeszłej, dokonanej, ale rozwijanej w czasie, a „zblądził” – czynności definitywnie zakończonej. Dynamikę obrazu, paradoksalnie, wzmacniają przymiotniki. Wedle wyznaczników gramatycznych pozostają w związku zgody z konkretnym, głównym dla

³⁷ J. Przyboś, *Zapiski bez daty...*, s. 91. Dodałam sformułowanie: „tym razem kompozycji poetyckiej”, ponieważ w urywku zatytułowanym *Przestrzeń rzeźbiarska*, Przyboś komentował głównie twórczość Giacomettiego, utrzymując większość swoich rozważań w tonie postulatycznym. Zastanawia się również: „Jak na przykład wyglądałby w rzeźbie drwał, czyli <<człowiek-walący-drzewo>>, lub „górnik-który-wyrąbał-chodnik>>?”, s. 91.

danej grupy imiennej, rzeczownikiem. Dla określenia „czmychająca” jest nim rzeczownik „czerwień”, dla słów „zwinny” i „widomy”, użytych w rodzaju męskim, rzeczownik „domysł”. Ale już rozpatrywanie semantyki ostatniej pary epitetów ujawnia nowe typy związku między poszczególnymi częściami wypowiedzi, ponownie oparte na przeniesieniu atrybucji. Wyrazy: ‘zwinny’, a więc „wykonujący szybkie, zręczne ruchy”³⁸ oraz ‘widomy’, widoczny, uznać można za podwójnie funkcjonalne. Dotyczą bowiem, niejako wbrew systemowym regułom języka, jednocześnie ‘domysłu’ i ‘czerwieni’. Określenia: „czmychająca” oraz „zwinny” przynależą bowiem do tego samego pola semantycznego słów związanych z ruchem, dynamiką, działaniem się. A jeśli dodatkowo uwzględni się wcześniejsze podziały strofy, zwłaszcza ów wyodrębniony fragment: „czerwień / czmychająca z sosny pierwej, [...] z długim, rudym, puszystym ogonem”, to okaże się, że wielokroć już wymieniana „czerwień” jest czymś więcej niż tylko migotliwą, rozproszoną barwą. Rozłączne czytanie kolejnych wersów tak, by wyłoniły się nowe jakości, które bynajmniej nie kwestionują dotychczasowych ustaleń, a jedynie je dopełniają, sprawia, że „czerwień” rozpatrywaną tym razem jako pewien szczególny rodzaj tropu, można uznać bądź to za synekdochę, bądź – i to ujęcie wydaje mi się bardziej trafne – za peryfrazę. Synekdocha byłaby możliwa do zaakceptowania, gdyby słowo „czerwień” dało się zanalizować z ponownym pominięciem kontekstu. Wtedy określenie barwy pełniłoby funkcję *pars pro toto*, którego źródła należałoby szukać zarówno w sposobie postrzegania, jak i w obrębie kulturowych przyzwyczajęń. Za słusnością drugiego z tych rozwiązań przemawia chociażby rozpiętość całej konstrukcji, która, początkowo rozdzielona między dwa przeciwległe wersy, stopniowo rozrasta się niemal do rozmiarów strofy. Pewne sugestie interpretacyjne przynosi również etymologia słowa peryfrazą, które odpowiada łacińskiemu *circuitio*, *circumlocutio* i „oznacza opisanie, omówienie, <<krażenie>>”³⁹. Zdaniem Kwintyliana:

Gdy to, co można powiedzieć jednym słowem lub przynajmniej mniejszą ilością słów, wyraża się wieloma słowami, powstaje twór zwany peryfrazą, czyli jakby wyrażenie okrężne. Użycie peryfrazy jest niekiedy konieczne; tak bywa, ile razy zawoalowuje rzeczy, których nazwanie po imieniu byłoby nieprzyzwoitością.⁴⁰

³⁸ Słownik języka polskiego, red. M. Szymczak..., t. III, s. 1073.

³⁹ M. Korolko, *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa 1998, s. 109.

⁴⁰ Kwintilian (M. F. Quintilianus), *Institutiones oratoriae libri XII*, t. 1-2, Lipsk 1971, s. 60-61, cyt. za: M. Nagnajewicz, *Tropy w trzech stylistykach łacińskich (2)*, „Meander” 1972, z. 1, s. 392-394, por. M. Korolko, *Sztuka retoryki...*, s. 109.

W omawianym liryku nie chodzi wszak o zadośćuczynienie wymogom etykiety. Peryfrazą nie jest też tutaj dowodem szczególnego językowego taktu ani rozbudowanym eufemizmem. Dużo ważniejszy wydaje mi się bowiem fakt, że – jak stwierdził Kwintyliusz – dzięki peryfrazie unika się nazywania rzeczy po imieniu. W tym właśnie upatruję głównego powodu użycia *circuitio* w wierszu. Czy owo zaniechanie wypływa z programowych założeń Przybosia, czy też służy jedynie wywołaniu konkretnego, artystycznego efektu, nie sposób jeszcze stwierdzić. Niemniej jednak właściwe słowo – nazwa, którą zastępuje owo „wyrażenie określone”, nie pada w utworze ani razu. A przecież „czerwień / czmychająca z sosny pierwej, [...] z długim, rudym, puszystym ogonem” to... wiewiórka. Dopiero ustalenie, co stanowiło podstawę peryfrazy, pozwala rozwinąć wcześniejsze uwagi o *hypallage*, przeniesieniu atrybucji, czy wzajemnym oddziaływaniu poszczególnych wersów, składających się na poetycki obraz. Trzeba też zauważyć, że peryfrazą w *Imieniu...*, nie jest po prostu linearnie rozwijającym się opisem, ale właśnie podzielonym, rozproszonym, nawracającym *circumlocutio*. Taka konstrukcja skutkuje ową znaczącą „zamianną miejsc”⁴¹, która jednocześnie umożliwia traktowanie poszczególnych określeń jak ruchomych, interaktywnych i zarazem wielofunkcyjnych elementów. Z pewnością zwinna jest błyskawicznie poruszająca się (czmychająca?) wiewiórka. Dlaczego zatem epitet „zwinny”, został wyraźnie przypisany słowu „domysł”? Taka decyzja ma swoje źródło nie tylko w wyobraźni twórczej Przybosia. Wynika bowiem przede wszystkim z postrzegania przez człowieka procesów myślowych oraz utrwalonych sposobów ich opisu. Znajdują one wyraz w licznych frazeologizmach, wytartych metaforach, które, mimo iż w codziennym, potocznym odbiorze zatraciły swój pierwotny charakter, nadal odzwierciedlają określone i zawarte w nich rozumienie świata. Stąd też na określenie aktywności umysłowej używa się – i to zazwyczaj bezrefleksyjnie – wyrażen bądź zwrotów takich jak: „**przebiegać myślą** fakty, zdarzenia, znajomych”, „**wracać**” lub też „**wybiegać myślą** naprzód”, „**coś przeszło, przemknęło przez myśl**”, **gubić się w myślach**”, „**co komu na myśl przyjdzie**”, „**tok, bieg myśli**”. Ośrodkiem większości tych sformułowań są czasowniki czynnościowe, które „oznaczają nieteliczne akcje zamierzone, odbywające się pod kontrolą (z udziałem woli) subiekta”⁴² lub czasowniki procesywne, opisujące zmianę jakiegoś stanu. W wierszu Przybosia podmiotem dokonanych działań wyrażonych przy pomocy czasowników: ‘skoczył’, ‘pobiegł’,

⁴¹ J. Kwiatkowski, *Świat poetycki Juliana Przybosia...*, s. 102.

⁴² Zob. rozdział: *Kategorie werbalne*, w: *Gramatyka współczesnego języka polskiego...*, t. 1, s. 155.

‘zblądził’ jest właśnie... efekt pracy umysłu, ‘domysł’. Przejrzysta budowa wyrazu: ‘domysł’, skłania ponownie do tropienia opalizujących, nakładających się na siebie sensów. Zastanawiający jest w tym wypadku kształt parafrazy słowotwórczej, wybór niezbędnych do dokonania analizy znaczeń. Z pewnością jest to konstrukcja adwerbalna; rzeczownik pochodzi tutaj od czasownika ‘domyślić (się)’, który oznacza „pomyśleć o czymś do końca, wyczerpująco, przemyśleć, rozważyć coś”. Definicja słownikowa podkreśla jedynie wyczerpanie, zakończenie działania. W *Imieniu...* dochodzi do aktualizacji również innych znaczeń tego leksemu. Otóż wersy:

wymigotać z lasu czerwień
czmychającą z sosny pierwszej,
niż mój domysł,

których układ rzeczywiście nie należy do najprostszych, z całą pewnością dobitnie wskazują następstwo zachodzących zdarzeń – bez względu na ich mentalny czy wizualny charakter. Widzialne: „wymigotać z lasu czerwień / czmychającą z sosny **pierwej**” bez wątplenia poprzedza po- czy raczej – do-myślane. A zatem ‘domysł’ można, przynajmniej na początku, odczytywać jako „przypuszczenie, domniemanie”, które zjawia się poniewczasie, po to, by budować napięcie między światem materii, wyobraźni i pojęć. Także po to, aby raz jeszcze potwierdzić wzajemną zależność obrazu i myśli. Temu też służy zabieg swoistej autonomizacji ‘domysłu’; pozwala zdystansować się wobec własnych aktów poznawczych, poddać je obserwacji i opisać, czy – lepiej – przetransponować w wiersz z zachowaniem rządzących nimi reguł: dynamiki, asocjacyjności, interferencji. Łatwo zauważyć, że bez rozpoznania mechanizmów, które obowiązują w trzeciej zwrotce, nie jest możliwa nawet najprostsza parafraza tego utworu. Nowe znaczenia powstają z naruszania zasad gramatyki. To, co wydawało się oczywiste, w toku amplifikacji nieustannie odkształca się, ulega odmianie. Wymyka się jednoznaczному przypisaniu do konkretnego desygnatu. Cechy, które miały być wyróżnikami przedmiotu i podstawą *pars pro toto*, okazują się wielofunkcyjnymi atrybutami. Ich przynależność do jednej tylko rzeczy bądź zjawiska staje się mrzonką, nierealnym pragnieniem uzyskania względnej chociażby stabilizacji sensu. Tasowane wersy skutkują zarażaniem znaczeń, a „zamiana miejsc” poszczególnych elementów nie tylko burzy składnię, ale też wzmacnia niepewność referencji. Użyte w rodzaju męskim czasowniki odnoszą się do pracy umysłu, ale jednocześnie opisują zachowanie wiewiórki oraz sposób postrzegania przez ludzi barwnych plam i poruszających się przedmiotów. Między fragmentami zdań,

leksemami, a nawet ich częstkami zachodzi ciągła interakcja. Dlatego też, aby uchwycić chociaż pojedynczy element tej migotliwej mozaiki, jaką staje się podczas lektury wiersz Przybosia, trzeba czerpać ze wszystkich możliwych stylów odbioru, łączyć je, mieszać i dostosowywać do proteusowego tekstu, na wzór oka, które akomodując, ustawia ostrość, rozpoznaje poszczególne detale złożonego krajobrazu. Pozornie proste sformułowanie z trzeciej strofy: „skoczył [...] / z wielostopniowej przenośni”, aktualizuje jednocześnie co najmniej dwa z możliwych odniesień. Powiązanie z wyrazem ‘domysł’ nakazuje szukać możliwych interpretacji w obrębie pola semantycznego słów oznaczających czynności mentalne, bądź wytwory pracy umysłu. W tym kontekście ‘przenośnia’ będzie: po pierwsze synonimem metafory – takie wyjaśnienie wydaje się zresztą najprostsze, po drugie: zwięzłym, choć niedosłownym, określeniem dynamiki dociekań, po trzecie wreszcie – rozpatrywane wspólnie z epitetem ‘wielostopniowa’ – zakamuflowanym opisem konstrukcji utworu, a przynajmniej tych jego fragmentów, w których dostrzec można elementy gradacji. Widać ją wyraźnie chociażby w takim, wykraczającym poza linearny porządek lektury, układzie czasowników:

skoczył [...]
[...]
pobiegł
zblądził

Umieszczone na początku wersów tworzą całość, która, złożona z tych samych części mowy, różnicuje ich znaczenie wedle poszczególnych kategorii. Następuje przejście od czynności jednorazowej, poprzez trwającą, ale zakończoną, aż do definitywnie i nieodwracalnie dokonanej. Wedle podobnych schematów skonstruowanych jest zresztą jeszcze kilka innych fraz tego liryku, które, choć mogą sprawiać wrażenie prostych wyliczeń, w rzeczywistości opierają się na mniej lub bardziej wysublimowanych porównaniach. Szereg: „wówczas, dawniej, drzewiej” dąży do coraz dokładniejszego opisu czasu akcji, a spacjowany wers: „głośno – ciszej – bezgłośnie” – określa zmianę natężenia konkretnej cechy, aż do jej zaniku włącznie. Jediną enumeracją, która po prostu informuje o różnego typu właściwościach danej rzeczy (?) jest chyba ta, „wtrącona” linijka z trzeciej zwrotki: „z długim, rudym, puszystym ogonem”. Z tych obserwacji wynika zatem, że zestawienie rozmaitych parametrów danej cechy lub działalności, które zwraca uwagę na ich *wielostopniowość* można uznać również – bez posądzenia o nadinterpretację – za jedną z zasad budowy wersu w *Imieniu...* Ale nawet wtedy nie wyczerpuje się znaczenie przywoływanego fragmentu. Utrzymanie tezy o

podwójności referencji nakazuje bowiem czytać go jeszcze inaczej: „wielostopniowa przenośnia” to także... gałąź, po której skacze wiewiórka. Zatem wstępne propozycje rozszyfrowania ukrytych sensów tkwiących w tym wyrażeniu, paradoksalnie obierały za punkt wyjścia najbardziej dosłowne ze znaczeń. Dopiero uznanie za „przenośnię” elementu materii, namacalnego konkretnego, stanowi odejście od literalnego rozumienia. Ale też taki sposób wnioskowania upomina się – po raz kolejny – o weryfikację. Oczywiście próżno szukać w słownikach ‘przenośni’ w tym drugim znaczeniu. Urządzenie transportowe, które służy „do przenoszenia ładunków lub ludzi na niewielką odległość w sposób ciągły” to bowiem... ‘przenośnik’. Jednak oba wyrazy – i trop poetycki, i transporter – wywodzą się jednego czasownika: ‘przenosić’; zawierają ten sam morfem leksykalny, który mówi o przemieszczaniu się czegoś lub kogoś, zmianie miejsca. Wyzyskanie tej polisemii może zaskakiwać, ale z pewnością odpowiada przekonaniom Przybosia, który twierdził, iż

Poeta nie może się powstrzymać od wglądnięcia w rdzeń słowa, we wszystkie w nim zrosty skojarzeń, musi zedrzeć zeń naskórek, dobrać się do środka, przenicować i znów je, oczyszczone z pospolitej nijakości i bezwyrazowości, użyć tak, by brzmiało i błyszczało jak nowo wynalezione. Poeta pisze neologizmami nawet wtedy, gdy używa zwykłych słownikowych słów.⁴³

„Wielostopniowa przenośnia” funkcjonuje zatem w *Imieniu...* zarówno jako nazwa literackiego tropu, jak i specyficzna figura etymologiczna, która przeciwstawia się jednoznacznym odczytaniom. Ten odautorski komentarz wydaje mi się szczególnie ważny jeszcze z innego względu. Otóż użyta już w pierwszym zdaniu wypowiedzi przenośnia (!) „wglądania w rdzeń słowa” akcentuje rolę aktywnego widzenia w poznaniu, jest typową „wzrokocentryczną metaforą, [która] pochodzi z naukowego i epistemologicznego dyskursu i jest synonimem przekazywania bądź posiadania wiedzy, bądź też do tej dziedziny się odnosi”⁴⁴. Droga do odświeżania znaczeń słów może być również wiązanie ich rymami, zwłaszcza wtedy, kiedy budowa utworu odbiega od typowej regularności stroficznej. W *Imieniu...*, które bliższe jest zdecydowanie tradycjom wiersza nienumerycznego, takich istotnych współdzwięczności znajduje się całkiem sporo. W tym miejscu jednak szczególnie ważne wydaje się zespolenie rymem dwóch słów: ‘domysł’ i ‘widomy’:

niż mój domysł

⁴³ J. Przyboś, *O metaforze*, w: tegoż, *Sens poetycki*, t. 1, Kraków 1967, s. 33.

⁴⁴ J. Przeźmiński, *Z perspektywy Martina Jaya, czyli o tym, jak „przymknąć” oko*, w: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. i wstęp R. Nycz, Kraków 1998, s. 333.

z długim, rudym, puszystym ogonem
skoczył zwinny i **widomy**

Rym wiąże tu dwa okalające wersy, wyodrębniając, omówioną już, część znaczeniową, fragment ruchliwego obrazu. Przestrzeń rymowa, obejmującą jeden wyraz niemal w całości, a z drugiego wybijająca dwie końcowe sylaby, nakazuje zastanowić się jeszcze nad jednym, nie mniej ważnym aspektem. Nie chodzi bowiem jedynie o wartości foniczne, proste powtórzenie brzmień. Rymy pełnią również inną funkcję: konfrontują ze sobą poszczególne słowa, aby podkreślić, wskazać albo wytworzyć między nimi określone zależności semantyczne. I tak w parze: ‘domysł’ i ‘widomy’ na pierwszy plan wybija się wyimek ‘domy’, która burząc spójność ostatniej z sylab rzeczownika, jednocześnie respektuje podział na zgłoski drugiego wyrazu. W jaki sposób jednak ‘domysł’ mógłby być ‘widomy’? Czy nie brzmi to jak oksymoron? Rzeczywiście domniemanie, przypuszczenie, czy też wytwór umysłu nie są dostrzegalne, choć... częstokroć podlegają obserwacji. Jak zatem pogodzić tę sprzeczność? Otóż w tym akurat wypadku trzeba warto posłuchać zaleceń Przybosia i zainteresowanie brzmieniem połączyć z analizą słowotwórczą. Źródłosłowem pierwszego z wyrazów jest *myśl*, drugi natomiast pochodzi od czasownika *widzieć*. Istotniejsze okazują się części, które nie weszły w obręb rymu, a mianowicie –*myśl* i *wid-*. Nie trudno zauważyć, że początkowo budzący takie zastrzeżenia epitet łączy w sobie elementy odpowiadające obu tym rdzeniom. Z punktu widzenia (!) czysto gramatycznych badań takie rozumowanie zakrawa niemal na herezję. Ale świadome rozszczepienie przymiotnika na konstrukcję, która przywołuje równocześnie każde ze znaczeń: *wid-domy(sł)*, paradoksalnie, ma swoje uzasadnienie w etymologii, która na gruncie wielu języków europejskich ujawnia niezauważalne na co dzień związki między myślą a postrzeganiem, widzeniem i wiedzą. Tego typu relacje niezwykle intrygowały autora zbioru *Więcej o manifest*. Właśnie im, w znacznej części, poświęcony jest omawiany utwór. Trzecia, centralna strofa, która wzbudzała tyle wahań i interpretacyjnych rozterek, udowadnia zatem, że „widzenie”- tak jak je pojmował Przyboś - „[...] jest zarazem percepcją i zaistnieniem tej percepcji w świadomości”⁴⁵. Stwierdzeniu: „widzę” towarzyszy zatem nieodłącznie dociekanie: „jak widzę”, a zatem również co i jak o tym „widzeniu” myślę. Dla poety dodatkowym wyzwaniem staje się uchwycenie w wierszu tych wszystkich procesów, które przecież z natury swojej wymykają się linearnemu opisowi. Jak przekazać prawdę widzenia, istotę refleksji,

⁴⁵ M. Delaperrière, *Metafora horyzontu, czyli o powinowactwie sztuk*, w: *Stulecie Przybosia...*, s. 251.

dynamikę procesu poznania mając do dyspozycji jedynie zużyty już rezerwuar językowych środków wyrazu? Uczeń, a zarazem zagorzały polemista Tadeusza Peipera do tych pytań dołącza, jeszcze inne, nie mniej ważne: „jak – **nie nazywając** [podkr. moje – MR}, nie opisując – stworzyć wizualne wrażenie ruchu?”⁴⁶ Być może próbą odpowiedzi na nie jest użycie peryfrazy, nieustanne zmiany atrybucji, tasowanie wersów, a w rezultacie tworzenie wielowarstwowego poetyckiego obrazu, chociażby takiego, jak ten z „czerwienia”, „domysłem” i domyslaną wiewiórką.

Pierwszą z pisanych kursywą zwrotek, które rozwijają – na przemian ze wspomnieniowym – wątek „autotematyczno-metapoetycki”⁴⁷ otwiera fraza, która łączy pojęcia obrazu i ruchu. Późniejsze dokonania (artystyczne?) mają swoje źródło w „wyrzutni obrazów”. Zredukowana do pierwszego i ostatniego wersu strofa brzmi bowiem:

*Z wyrzutni obrazów
[...]
osiągnąłem –*

Graficzne zaznaczenie drugiej i czwartej całości wiersza rzeczywiście sugeruje określony tryb lektury, który respektowałby dwa, pozornie niezależne porządki, nazwane przez Andrzeja Lema „układem czasowym i układem gnoseologicznym”⁴⁸. Ich rozłączne czytanie nie jest jednak możliwe, bez względu na to, jak wiele argumentów przemawiałoby za ich faktyczną odmiennością. Różnice, dostrzegalne nawet z pominięciem tak wyrazistego sygnału odrębności, jakim jest wprowadzenie kursywy, dotyczą przede wszystkim sposobu językowego ukształtowania wypowiedzi oraz kreacji podmiotu. Na poziomie semantyki tworzą jednak sieć istotnych powiązań, którą tym razem ujawnia podążanie krok w krok za tekstem, z zachowaniem linearnego następstwa. Inicjalny, dwukrotnie już przytoczony wers zapisanej kursywą całości, pozostaje bowiem w bezpośrednim związku ze zdaniem – pointą, które zamyka zagadkową wizję rozpadu z pierwszej strofy. Nie bez powodu też ta finalna fraza została rozbита na dwa wersy. Przerzutnia, naruszając spoistość ostatniego z wyrażen, jednocześnie intensyfikuje jego **znaczenie**. Nie mniej istotne jest **ograniczenie** kolejnego wersu do jednego tylko słowa, które dzięki temu prostemu zabiegowi nie

⁴⁶ B. Sienkiewicz, *Miedzy rewelacją a repetycją...*, s. 34.

⁴⁷ Jest określenie Ryszarda Nycza. Zob. R. Nycz, *Wiersz jest „jak raca”*. *Juliana Przybosa poetyka oświecenia a estetyka nowoczesna*, w: tegoż, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 149.

⁴⁸ A. Lam, „Z przestrzeloną światłem skronią...”, w: tegoż, *Wyobrażenia ujarzmiona*, Kraków 1967, s. 203.

tylko pełni funkcję epitetu, ale też wyraźnie współtworzy całość – graficzną i znaczeniową – z innym wyrazem. Aby to udowodnić wystarczy po prostu przytoczyć ten fragment, zaznaczając kluczowe elementy:

**Widmo wiatru grzebie w pyle laską
białą.**

Widać wyraźnie, iż wylaniają się jednocześnie dwa, równorzędne kompleksy znaczeń. Jeden, dostrzegalny już w linearnym toku lektury i drugi, który ujawnia dopiero *ordo simultaneus*. Zbagatelizowanie „wersyfikacyjnego waloru przerzutni”⁴⁹ pozwala skupić uwagę na pojedynczym wyrażeniu „laską / białą”, które nagle staje się niezwykle czytelne. ‘Biała laska’ jest przecież emblematem niewidomego. W kontekście wcześniejszych ustaleń, które akcentowały dominującą rolę wzroku w procesie poznania, to pozornie błahе spostrzeżenie może okazać się jednak dużo ważniejsze. Dopełnia bowiem interpretację pierwszej zwrotki. Pojawiające się w niej pytania „dokąd?, komu?, zasypanym cieniom?, wspólnym rowom?, rozpadłym w gruz domom?” miały pomóc w orientacji, ustalić jakiejkolwiek punkty oparcia na nieznanym terenie, ale przede wszystkim zwiększyć zakres wiedzy pytającego podmiotu. „Nie wiedzieć” oznacza tutaj również „nie widzieć”. Zależności między wiedzą i aktywnym widzeniem są jednak dwustronne. Nagromadzenie pozostawionych bez odpowiedzi pytań, niedobór informacji sprzyjają powstaniu mglistej, nieokreślonej wizji. Brak widzenia staje się natomiast nieprzekraczalną barierą epistemologiczną. Ostatnie zdanie niepostrzeżenie przeistacza się w rozbudowaną metonimię ślepcy. Czy potwierdza to również druga, wyodrębniona w porządku wertykalnym całość, która składa się ze słów: ‘widmo’ i ‘białą’? Pojawiające się w tej kombinacji leksemów określenie barwy pozwala przywołać kolejne, do tej pory pomijane znaczenie wyrazu widmo. To wszak nie tylko synonim „ducha, upiora czy mary”, nie tylko „rzekoma zjawy osoby nieżyjącej” albo „wytwór wyobraźni”, ale również „obraz uzyskany w wyniku rozłożenia wiązki świetlnej [...] na proste jednobarwne składniki, odpowiadające określonym długościom fali”⁵⁰. Widmo, rozumiane jako zjawisko optyczne, pozostaje zatem – wbrew ludowym opowieściom o „widmowej bladości” – w wyraźnej opozycji do białej barwy. Widmo jest efektem rozszczepienia; barwa biała – przeciwnie – powstaje dzięki mieszaniu w odpowiednich proporcjach barw dopełniających lub

⁴⁹ *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1998, s. 448.

⁵⁰ *Słownik języka polskiego...*, red. M. Szymczak, t. III, s. 697.

podstawowych. Jako jedyny, *explicite* wskazany w pierwszej zwrotce kolor, wzmacnia wrażenie achromatyczności przedstawionego (?) w niej obrazu, tworząc zarazem przejrzystą (!) figurę myśli i trop poetycki. Ostatni wers, który skłania do podsumowań i rewizji dotychczasowych, jak widać niepełnych, diagnoz, jest jednak w tym samym stopniu słowem finalnym, zamykającym zwrotkę, co słowem granicznym, które oddziela ją od następnej całości, ale i nakazuje szukać potencjalnych, choć niekoniecznie marginalnych, związków. A że takie istnieją dowodzi już wers otwierający kolejną strofę, która bierze swój początek... „z wyrzutni obrazów”. Taka metafora niejako zakłada erupcję barw, które zawiera w sobie biel. W całym pisanym kursywą fragmencie:

*Z wyrzutni obrazów
odrywany od przedmiotów nieustannie
przez błyskotliwe jak rakieta słowo
do bezprzedmiotowego blasku
osiągnąłem –*

konkretne określenie koloru nie pada jednak ani razu. Barwa, rozumiana jednocześnie jako właściwość przedmiotu i wrażenie psychofizyczne, pojawia się dopiero w trzeciej zwrotce, gdzie „migotliwa”, ruchliwa, „czmychająca czerwień” dowodzi, iż właśnie

Wzrokiem otwieramy się na to, co na zewnątrz nas, wybuchamy [...] ku światu, [...], że wzrok to jedyny zmysł – napastniczy, agresywny. [...] Oczy – pisał dalej Przyboś – pierwsza największa broń człowieka. Ślepiec jest bezbronny⁵¹

Bezbronność ślepca wiąże się z narzuconym brakiem aktywności. Pozbawiony władzy wzroku, jednocześnie pozbawiony jest możliwości poznania. Dlatego również w *Imieniu...* dochodzenie do samowiedzy, która określa też rodzaje relacji ze światem zewnętrznym, rozpoczyna się – jakżeby inaczej – od metonimii ślepca i szeregu potęgujących niepewność pytań. Czym jednak jest owa „wyrzutnia obrazów”, która otwiera refleksję nad wzajemnym uwikłaniem słowa i przedmiotu, nad możliwościami poetyckiego wyrażania? Urządzeniem do wystrzeliwania obrazów? Miotaczem przedstawień? A może maszyną do produkcji zaskakujących zestawień słów? Wszak pojawia się w tej zwrotce zaczerpnięte z tego samego obszaru pojęć porównanie: „błyskotliwe jak rakieta słowo”. Być może pomocna okaże się wypowiedź samego Przybosia, która zadziwia wyzyskaniem tych samych niemal, co w wierszu, metafor:

⁵¹ J. Przyboś, *Wzrok*, w: tegoż, *Zapiski bez daty...*, s. 201.

Zdanie poetyckie to rzutnik obrazów, projektor wielu błyskawicznie się zmieniających i splatających „widzeń”, czyli nie rozwijanych w szczegółach obrazów, jak raca, czy – żeby sięgnąć po porównanie dzisiaj tak groźnie wymowne: jak wielostopniowa rakieta nośna poezji, owego pocisku, co ma osiągnąć przez wyobraźnię najgłębszej, najwewnętrzniejszej istoty człowieka, tego mikrokosmosu [podkreślenia autora].⁵²

Tutaj synonimem jedyne go spokrewnionego z ‘wyrzutnią’ słowa jest ‘projektor’... „widzeń”, czyli przyrząd do wyświetlania (rzutowania) obrazów. Za taki skomplikowany instrument projekcyjny uznaje Przyboś już nie ludzki umysł, lecz... poetyckie zdanie. W konsekwencji to właśnie

wiersz, poezja, dzieło sztuki staje się miejscem, polem (językowym „urządzeniem”), wytwarzającym fantazmatyczny splot czy układ obrazowy, poprzez który urzeczywistnia się specyficzny – i specyficznie nowoczesny typ poetyckiego poznania.⁵³

Tym samym zmianie ulega status poety, który nie jest już „kapłanem”, „wieszczem” ani „pieśniarzem”, ale – po rewolucji antysymbolicznej w poezji XX wieku – poszukującym „słowiarzem”, który usiłuje, z pełną świadomością metaforycznego charakteru języka, wyzwolić tkwiącą w nim energię. Nie panuje jednak nad erupcją znaczeń, czy sprowokowanym zaledwie, przez zaskakujące zestawienie słów, procesem nieograniczonej semiozy. W takim rozumieniu nie jest władcą ani rzeczy, ani słów, ani sensów. Sformułowanie:

*odrywany od przedmiotów nieustannie
przez błyskotliwe jak rakieta słowo
do bezprzedmiotowego blasku*

pozwała co najwyżej wskazać najważniejsze – początkowy i finalny – punkty trajektorii ruchu, któremu się podlega. O jego pasywności świadczy też forma czasownika „odrywany”, który, jako imiesłów przymiotnikowy bierny, nie oznacza aktywnego działania, lecz tylko określa właściwości opisywanej rzeczy bądź osoby. Czynne – i z punktu widzenia przebiegu zarysowanej akcji – sprawcze, jest samo, „błyskotliwe jak rakieta”, słowo. To właśnie ono separuje od przedmiotów. Celem okazuje się „bezprzedmiotowy blask”. „Bezprzedmiotowy”, a więc pozbawiony podstawy, nie mający przyczyny albo taki, który nie dotyczy żadnego przedmiotu. Czy odrywanie od słowa wiąże się zatem z dążeniem do transcendencji, z opisywaną w twórczości Przybosia „metafizyką światła”⁵⁴? A może wysoka frekwencja wyrazów takich jak

⁵² J. Przyboś, *O metaforze*, w: tegoż, *Sens poetycki*, Kraków 1967, t. 1, s. 49.

⁵³ R. Nycz, *Wiersz jest „jak raca”...*, s. 142.

⁵⁴ Zob. chociażby esej Ireneusza Szpary „Dookoła sensu światła”. *Poetycka triada: Miłosz, Herbert, Przyboś*, w: *Mity, stereotypy, konwencje*, red. B. Gutkowska, M. Kisiel, E. Tutaj, Katowice 1995, s. 91-

‘blask’, ‘błyskotliwy’, ‘obraz’, czy wreszcie... ‘rakietą’, wespół z wyraźnie wyartykułowanym przekonaniem o roli liryki jako ‘pocisku’, który ma osiągnąć istoty człowieka, stanowią raczej przejawy nowoczesnej „koncepcji dzieła jako fajerwerku”⁵⁵? Z pewnością lirykę autora *Irydy* można rozpatrywać z uwzględnieniem obu tych kontekstów, przywołując w toku analiz analogiczne przykłady, fragmenty utworów czy szkiców krytycznych. Najbliższe są mi jednak rozpoznania Ryszarda Nycza, który w swoim artykule, poświęconym zagadnieniom związków estetyki nowoczesnej z artystycznymi założeniami Przybosia, napisał:

Wiersz, zdaje się argumentować poeta, jest „jak raca”: niczego nie komunikuje ani nie wyraża; nie przekazuje żadnej doniosłej informacji, nie służy budowaniu społecznych więzi ani ekspresji podmiotowości; jest po prostu (Adorno *dixit*) tą dziwną „rzeczą, której sprawą jest przejawianie się.”⁵⁶

Przemawia za nimi chociażby uporządkowanie określeń w drugiej strofie:

*błyskotliwe jak rakietą słowo
do bezprzedmiotowego blasku*

które przypominają komutację. Proste równanie, złożone z podstawowych słów-elementów tego wymiaku, przy zachowaniu obecnego w nim układu krzyżowego, ujawnia bowiem zaskakującą zależność. By ją dostrzec, wystarczy dokonać typowej operacji, jaką stosuje się obliczając wartości jakiegoś parametru przy pomocy proporcji. Chodzi mianowicie o eliminację tożsamyh – pod względem konkretnych kategorii – jednostek. W cytowanym fragmencie wiersza taki zabieg wyglądałby następująco: po zestawieniu i porównaniu odpowiednich określeń:

słowo - błyskotliwe
blask - bezprzedmiotowy

należałoby wykreślić leksemy o podobnym – bez względu na ich formę gramatyczną – znaczeniu. Otrzymane w ten sposób wyrażenie, składające się z wyrazów: słowo oraz ‘bezprzedmiotowy’ poza oczywistym, metaforycznym wydźwiękiem, charakteryzowałoby szczególnie istotną dla wymowy *Imienia...* relację między słowem a rzeczą. Czy wobec tego podpowiadałoby – myśl to zaiste karkołomna – iż słowo może obyć się bez przedmiotu? Eliminacja wyrazów ‘blask’ i ‘błyskotliwe’, wskazujących na

105, ustalenia Jerzego Kwiatkowskiego w jego pracy *Świat poetycki Juliana Przybosia...*, zwłaszcza rozdział *Świat-światło*, s. 229-265.

⁵⁵ R. Nycz, *Wiersz jest „jak raca”...*, s. 151 (śródtytuł). Uczony powołuje się tutaj na koncepcję Theodora Adorno. Zob. Th. W. Adorno, *Teoria estetyczna*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994, s. 149 i następne („określenie dzieła sztuki jako fajerwerku” – R. Nycz, *Wiersz jest „jak raca”...*, s. 145.

⁵⁶ R. Nycz, *Wiersz jest „jak raca”...*, s. 151.

zbliżone zjawiska świecenia bądź odbicia światła, nie neguje przecież znaczeń przenośnych, wedle których „słowo błyskotliwe” to także słowo efektowne, olśniewające, dowcipne. Ale czy uzależnione od istnienia nazywanej rzeczy? Być może dalsza lektura liryku pozwoli, przynajmniej w części, odpowiedzieć na te pytania.

Dotychczas analizowana zwrotka tworzy z inną, również wyróżnioną przy pomocy kursywy, spójną pod względem semantyki całość, która da się łatwo wyodrębnić. Idąc tym tropem, uzyska się następujący, powstały z połączenia dwóch samodzielnych strof wiersza, fragment:

*Z wyrzutni obrazów
odrywany od przedmiotów nieustannie
przez błyskotliwe jak rakieta słowo
do bezprzedmiotowego blasku
osiągnąłem –*

*– osiągnąłem tym sposobem
równowagę chwiejną między
rzeczą
samą – bez mojego jej nazwania – w sobie
nieistniejącą czy niedoistniałą
a pojęciem.*

Graficzny kształt utworu nie jest zresztą jedynym sygnałem ciągłości tych strofoid. Tę samą, scalającą funkcję pełni prosty chwyt konstrukcyjny, *epanalepsis*, który polega na powtórzeniu słowa (lub słów) rozdzielonych wtrąceniem dla podkreślenia ich wartości lub podtrzymania ciągu wypowiedzi⁵⁷. Tutaj wtrąceniem będzie trzecia, środkowa zwrotka, w której zbiegają się wszystkie wątki tej wspomnieniowo-metapoetyckiej opowieści. O ile jednak pierwsze, zakończone myślnikiem „osiągnąłem” nie mówi jeszcze nic o konkretnych zdobyczach podmiotu, a jedynie przerywa myśl, po to, by do niej powrócić bogatszym o „migotliwe” treści centralnego obrazu wiersza, to kolejne, powtórzone na początku czwartej zwrotki, wyraźnie rozpoczyna opis uzyskanych – dzięki „błyskotliwemu słowu” – efektów. Podobną rolę odgrywa interpunkcja. Zamykający całość myślnik to przede wszystkim intonacyjny znak pauzy, która ma wzmacniać poczucie *suspensu*. Natomiast myślnik, który poprzedza podwojone już „osiągnąłem”, to typowy łącznik, informujący o ponownym podjęciu głównego toku zdania. Na czym będzie polegało owo dopełnienie? Nie wiadomo. I właśnie ta celowo wywoływana, przy pomocy rozmaitych środków artystycznych niepewność staje się

⁵⁷ *Słownik terminów literackich...*, s. 131.

jednym z powodów re-lektury⁵⁸. I to powodem wcale niebłahym, skoro te same fragmenty trzeba czytać kilkakrotnie, za każdym razem w innej konfiguracji. Wprowadzone zamiast innych znaków przestankowych myślnik, łącznik, pauza – bez względu jakich użyje się określeń – skutecznie przeciwstawiają się hermetyczności wiersza, sprawiają, że możliwy jest, właściwy anadiplozie i także przez nią prowokowany, powracający, spiralny ruch lektury. Dzięki pojedynczemu *reduplicatio* można bowiem zarówno zachować linearny przebieg analiz, jak i poszukiwać istotnych różnic – bądź to w tematyce, bądź też w sposobie językowego ukształtowania poszczególnych całości. To, że wyodrębniona kursywą zwrotka będzie nawiązywać do analogicznie zapisanej, poprzedniej, nie ulega już wątpliwości. Ale czy rozwinie również problematykę zawartą w zwrotce – wtrąceniu? Ograniczona do niezbędnych elementów przyjmuje postać lapidarnego, poetyckiego wyznania:

– osiągnąłem [...]

równowagę [...] między

rzeczą

[...]

a pojęciem.

Właśnie tu po raz pierwszy następuje *explicite* wyrażone odniesienie do tytułu wiersza – na przestrzeni jednej zwrotki stykają się ze sobą dwa kluczowe słowa: **rzecz** i **pojęcie**. Zamierzona – i trzeba to przyznać – niezwykle przemyślana konstrukcja liryku sprawia, że skupiają one na sobie uwagę jeszcze przed rozpoczęciem właściwej lektury. Każdemu z nich przypisany został bowiem status odrębnego wersu. Konsekwencją takiego zabiegu jest niewątpliwie postrzeganie tych wyrazów jako szczególnie istotnych nie tylko dla wymowy tego fragmentu, ale również całego utworu. Dwakroć powtórzone stwierdzenie „osiągnąłem” nie pozwala jednak uznać „równowagi między

⁵⁸ Zob. chociażby uwagi Kazimierza Bartoszyńskiego: „Zasadnicze sytuacje lektur wielokrotnych (w sensie niepierwszości lub powtarzania się) występują przy takich odczytywaniach tekstu, które nazwać możemy najogólniej analizami lub interpretacjami. [...] rozróżnić chcielibyśmy dwa podstawowe ukierunkowania lektur tego typu: 1) Lektura ponawiana jako droga do odnalezienia całości koherentnej tekstu oraz <<oczyszczenia>> go przez odpowiednie zabiegi decyzyjne od nasuwających się wieloznaczności. [...] 2) Lektura ponawiana jako forma obcowania z tekstem, której cechą jest wydobywanie jego znaczeniowej niewyczerpalności, zawieszenia decyzji co do jego znaczeń oraz wyakcentowanie jego niekoherencji. [...] Chodzi [...] nie tyle o to, aby wielolekturowość potraktować jako zabieg służący rozwiązaniu pewnych trudności z zakresu psychologii odbioru, lecz aby rozpatrywać ją jako odpowiednik struktury tekstu”, *O lekturze wielokrotnej*, „Pamiętnik Literacki” 1990, z. 4, s. 145-146, 151, 155. Por. chociażby propozycje Umberto Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. J. Gałuszka, L. Eustachiewicz i inni, Warszawa 1994, s. 34 i następne, Rolanda Barthesa, *S/Z*, przeł. M. P. Markowski, M. Gołębiewska, wstę M. P. Markowski, Warszawa 1999. Por. B. Johnson, *Różnica krytyczna*, przeł. M. Adamczyk, w: *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, red. R. Nycz, Gdańsk 2000, s. 263-278 oraz A. Burzyńska, *Dekonstrukcja i interpretacja*, Kraków 2001.

rzeczą a pojęciem” za naturalną właściwość ich relacji. Koncentruje się bowiem przede wszystkim na aktywności podmiotu i niewątpliwie jest elementem jego autorefleksji. „*Równowaga*” między rzeczą a słowem może być zatem rozpatrywana jedynie jako efekt jego działań, o których charakterze informują wcześniejsze, wyróżnione kursywą rozważania. Z porównania ostatniego i pierwszego wersu odpowiadających sobie całości:

osiągnąłem –

[...]

– osiągnąłem tym sposobem

wynika, że poprzednia zwrotka funkcjonuje w tym układzie również jako metaforyczny opis środków służących osiągnięciu tej szczególnej harmonii. Nośnikiem na drodze „*od przedmiotów*” do „*bezprzedmiotowego blasku*” było słowo. „*Błyskotliwe jak rakietę*”, niemal nieuchwytnie, pojawiające się w miejsce eksplozji obrazów. Czy jest ono synonimem „*pojęcia*” z czwartej zwrotki? Z punktu widzenia semantyki leksykalnej takie założenie jest oczywiście możliwe. Przyjęcie go niepotrzebnie zawęziłoby jednak obszar poszukiwań do przewidywanych, a zatem w pewnym stopniu rzutowanych na tekst, interpretacyjnych rozwiązań. Pewne jest jedno – w takim ujęciu „*równowaga między rzeczą a pojęciem*” jawi się przede wszystkim jako skutek taktyki obranej przez podmiot wypowiedzi. Właśnie on dąży do jej uzyskania, choć jednocześnie – nie wolno o tym zapominać – podlega też siłom samego słowa. To przecież „*słowo*” nieustannie... odrywa go od przedmiotów. A osiągnąć równowagę nie oznacza zarazem utrzymać ją na stałe. Jest bowiem „*chwiejna*” i niewiele potrzeba do jej zmańcenia. Pełne brzmienie fragmentu:

*– osiągnąłem tym sposobem
równowagę chwiejną między
rzeczą*

odsyła do wcześniejszych partii tekstu oraz podkreśla aspekt destabilizacji. Co stanowi powód nietrwałości z takim trudem osiągniętego celu? Wyjaśnienie przynoszą dwa, zapewne nie bez powodu umieszczone między newralgicznymi słowami, wersy:

*rzeczą
samą – bez mojego jej nazwania – w sobie
nieistniejącą czy niedoistniałą
a pojęciem.*

Taka konstrukcja, która polega na kontrastowym zestawieniu wersów o różnej rozpiętości, tak aby te jednowyrazowe, a zatem najkrótsze, pełniły rolę wizualnej ramy, z pewnością sprzyja skupieniu uwagi przede wszystkim na tych na tych pojedynczych elementach. Nadanie im priorytetowej wagi dla zrozumienia liryku wynika więc w równym stopniu z podejmowanej w utworze problematyki, co i jego formy, która narzuca określony sposób odbioru. Niemniej ważne okazują się wszak wersy wtrącone, wcześniej... strącone na margines rozważań. Nie chodziło jednak o to by zbagatelizować ich znaczenie. Bynajmniej. Dopiero teraz ujawniają w pełni rolę podmiotu, który z na wpół biernego elementu akcji, jakim był w drugiej zwrotce, przedziera się w... nazwodawcę⁵⁹ – kreatora. Zaskakuje też sposób budowy tego wtrącenia, które – nie dość, że rozwija treści wyrazu, po którym następuje, to jeszcze samo zawiera w sobie inkluzję. I właśnie to dodatkowe, włączone w obręb pierwszego wersu sformułowanie, precyzuje opis działań podmiotu i zaznacza, przy pomocy zaimka dzierżawczego „*mojego*”, ich wyłączność. Prosty rachunek sylab w tej frazie ujawnia ponadto jej zaskakująco symetryczną strukturę: złożona w całości z tych samych stóp akcentowych – trochejów, dzieli się na dwie, wyznaczone wewnętrznym wtrąceniem, części:

2 1 3 1 3 2
*samą – bez *mojego jej* nazwania – w *sobie* .*

Bez trudu można więc, kierując się nawet tylko budową tego wyimku, wyszczególnić następujące segmenty: „*samą w sobie*” oraz „*bez *mojego jej* nazwania*”. Pierwszy z nich dotyczy *rzeczy* i niemal automatycznie budzi skojarzenia z filozoficznymi koncepcjami *Ding an sich*. Drugi opisuje konsekwencje zaniechania stwarzająco- nominacyjnego gestu.

I
rzeczą
samą [...] w sobie

II
rzeczą
*[...] bez *mojego jej* nazwania [...]*
nieistniejącą czy niedoistniałą

⁵⁹ Określenia: „nazwodawca” używa Platon w *Kratylosie*. Zob. Platon, *Kratylos*, przeł. Z. Brzostowska, wprowadzenie M. Kaczmarkowski, Lublin 1990, tu zob. zwłaszcza uwagi Michała Kaczmarkowskiego: „Działalność obejmowała dwie fazy: 1) stworzenie nazwy; 2) nadanie jej przedmiotowi. Jedynie druga czynność usprawiedliwia [...] nazwę prawo-dawcy, czy, ściślej, nazwo-dawcy, jak jest w niektórych rękopisach *Kratylosa*. Pierwsza natomiast [...], upodabniająca [...] do rzemieślników, prowadzi do innego [...] miana, mianowicie: nazwotwórcy [...]”, s. 15.

Ale co właściwie oznacza to sformułowanie? Czyżby istnienie rzeczy zależało od aktu nadania im nazwy? Czy bez tego ich istnienie byłoby niepełne albo wręcz... niemożliwe? Właśnie taką interpretację sugerują przywołane fragmenty. Neologizm „*niedoistniała*” daje bowiem do zrozumienia, że całkowitość istnienia rzeczy zapewnia dopiero nazwanie. Forma tego leksemu, zwłaszcza dwuelementowy prefiks *nie-do-*, sygnalizuje zarówno negację znaczenia zawartego w wyrazie podstawowym (przedrostek *nie-*), jak i trwanie procesu (*-do*), który określa czasownik istnieć. Rozpatrywane łącznie mówią o niewystarczalności, *nie-do-pełnieniu*. Czy ich bezpośrednią przyczyną jest właśnie... brak konkretnej nazwy? Czy można zaryzykować dość jeszcze tajemniczy i zaskakujący opis: „Nie ma rzeczy, gdzie brakuje słowa”⁶⁰? Powiedzieć, że

Dopiero tam gdzie dla rzeczy zostało znalezione słowo, rzecz jest rzeczą. Dopiero w ten sposób ona *jest*. [...] Rzecz nie *jest* tam, gdzie brakuje słowa, tzn. nazwy, imienia. Dopiero słowo dostarcza rzeczy bycia. [...] Coś *jest* tylko tam, gdzie odpowiednie i również właściwe słowo nazywa coś bytującym i w ten sposób funduje każdochwilowy byt jako taki⁶¹ [podkreślenia moje – M.R.].

Powyższe stwierdzenia prowokują bowiem jedno, zasadnicze pytanie: „Jakże jednak samo tylko słowo może doprowadzić coś do bycia?”⁶² Niewykluczone, iż dalsza lektura wiersza Przybosia pozwoli rozwiązać te wątpliwości, a przynajmniej ukaże określone rozumienie relacji rzeczy i słowa. Taką obietnicę przynosi przecież tytuł, skupiający trzy priorytetowe pojęcia: imię, rzecz i słowo. Owa szczególna triada pojawia się dopiero w ostatniej zwrotce, która, inaczej niż dotychczas omawiane partie tekstu, wyzyskuje wszystkie jej elementy, choć w odmiennej niż w znanym oznajmieniu: *Imię, czyli odpowiednie rzeczy słowo*, konfiguracji:

I choć biorę twoje imię, [...]
 [...]
 słowa od swych rzeczy stronią.

⁶⁰ Tak właśnie, analizując wiersz Stefana Georgego, pisze Martin Heidegger: „Zaryzykowaliśmy opis: Nie ma rzeczy, gdzie brakuje słowa”. Jest to fragment rozwijanej i objaśnianej parafrazy ostatniego wersu utworu *Słowo*, który brzmi w oryginale: *Kein ding sie wo das wort gebracht*. Zob. M. Heidegger, *Istota języka*, w: tegoż, *W drodze do języka*, przeł. J. Mizera, Kraków 2000, s. 117 oraz poświęcony temu samemu lirykowi szkic *Słowo*, s. 163 – 179.

⁶¹ M. Heidegger, *Istota języka...*, s. 117 – 118.

⁶² Takie pytanie stawia w swoich rozważaniach Martin Heidegger. Przytaczam je, ponieważ wydaje mi się wyjątkowo adekwatne i zbieżne z problematyką, którą porusza w swoim utworze Przyboś. Oczywiście utwory Georgego i Przybosia różnią się między sobą, ale każdy – by znów przywołać autora *Sein und Zeit* – „mówi coś o stosunku zachodzącym między słowem a rzeczą”, M. Heidegger, *Istota języka...*, s. 116.

Wzajemne powiązania między wyróżnionymi wyrazami uwydatnia niezwykle prosta operacja, a mianowicie zamiana kolejności zdań składowych. Przytoczona wypowiedź wyglądałaby wtedy następująco: *Słowa od swych rzeczy stronią, choć [mimo że] biorę twoje imię*. Jak każde ze zdań przyzwalających, zawiera ona „w swej strukturze ukryte rozumowanie, [...] operację myślową nadawcy: ze zdarzenia opisanego w zdaniu podrzędnym można by wnioskować, że nastąpi skutek przeciwny”⁶³ do tego, o którym mówi druga część frazy. Dzieje się jednak odwrotnie: zachodzi – niejako wbrew przewidywaniom – właśnie to zdarzenie, które ona opisuje: „słowa od swych rzeczy stronią”. Co jest przyczyną takiego stanu? Z pewnością nie tylko konsekwentne stosowanie obranej przez autora, poetyckiej techniki negacji, którą z powodzeniem stosuje na wszystkich poziomach wiersza, od fonicznego począwszy, a na składniowym i „obrazowym” skończywszy. Rozstrzygające może się okazać, zgodnie zresztą z regułami gramatyki, pierwsze zdanie tego wyimku, w którym podmiot oświadcza: „biorę twoje imię”. Mowa, czy raczej – mówienie – ma zatem sprowokować określony efekt. Skutek jest jednak odwrotny, więcej nawet – całkowicie odmienny od przeczuć i prognoz. Dlaczego? Podstawową kwestią wydaje się tutaj sposób pojmowania *imienia* i charakteru tej językowej czynności. Trzeba chyba znów zapytać: co to znaczy „wziąć czyjeś imię”? Wziąć je za własne, a więc przybrać, przywłaszczyć, a może, przy jego pomocy, podkreślić przynależność? Czy może po prostu... wypowiedzieć je? W wierszu Przybosa użyty został jednak czasownik w formie niedokonanej – ‘biorę’, co wskazuje na trwanie czynności. Dopiero początek następnego wersu podpowiada kontekst, w jakim można (a zważywszy jawność nawiązania nawet trzeba) rozpatrywać to sformułowanie. Także tutaj jest jednak, po raz kolejny, wymagana lektura symultaniczna, transwersalna. Dzięki nieustannemu godzeniu obu jej porządków: linearnego i wertykalnego, możliwe jest wyłonienie, jak z migotliwej mozaiki, szczególnie ważnych elementów. Takich jak ten, który jest niezwykle czytelną trawestacją jednego z przykazań:

I choć biorę twoje imię, [...] nadaremno,

Bóg objawił Mojżeszowi na górze Synaj najważniejsze prawa, do dziś stanowiące podstawę moralności żydowskiej i chrześcijańskiej⁶⁴. Drugie z nich brzmiało: „Nie

⁶³ R. Grzegorzczkowska, *Wykłady z polskiej składni*, Warszawa 1998, s. 132.

⁶⁴ W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1987, s. 199.

będziesz wzywał imienia Pana, Boga twego, do czczych rzeczy”⁶⁵. Duża bardziej znana jest jednak jego starsza wersja, obowiązująca w katechizmach: „Nie będziesz brał imienia Pana, Boga twego, nadaremno”. Do niej właśnie nawiązuje Przyboś. Zestawienie obu wariantów przykazania pozwala ustalić pierwsze, podstawowe znaczenie poszczególnych wyrazów. I tak zwrot: „biorę twoje imię” oznacza tyle, co ‘wzywam’. Krótkie: „nadaremno” dotyczy natomiast przede wszystkim warunków, w jakich bezwzględnie musi zostać zachowane tabu Boskiego imienia. Zakaz mówi głównie o wezwaniu nieuzasadnionym, bez wyraźnej potrzeby, do „czczych”, a więc błahych, nie wymagających Boskiej interwencji, rzeczy i spraw. Ale obejmuje również „nadużycia imienia Bożego do magii, [...] krzywoprzysięstwa i wymawiania go bez czci”⁶⁶. Podmiot wiersza raczej opisuje czynność mówienia, niż rzeczywiście wzywa. Ale wyznanie: „biorę twoje imię, [...] / nadaremno” z pewnością zdradza świadomość naruszenia zakazu. Nie można jednoznacznie stwierdzić, że przykazanie zostało złamane, przeczy bowiem temu użyty w *praesens* czasownik ‘biorę’, który zaznacza teraźniejszość akcji. Jednak próba wystąpienia przeciwko tak sformułowanemu prawu podjęta była z rozmysłem. Co więcej – została nawet trzykrotnie powtórzona. Zaznacza to następny, porozdzielany spacjami wers:

I choć biorę twoje imię, [...]
[...]
głośno – ciszej – bezgłośnie –

Pauzy pełnią w tym fragmencie nie tylko rolę technicznych wskazówek recytacji wiersza. Umieszczone po każdym z okoliczników nakazują szukać przyczyn ich uporządkowania właśnie w tej, a nie innej, kolejności. Czynnikiem decydującym okazuje się natężenie głosu mówiącego. Układ określeń opiera się na gradacji opadającej – zaznacza stopniowe osłabianie intensywności danej cechy, aż do jej całkowitego zaniku. Wpisany w sytuację dialogu mógłby posłużyć do opisu zależności proksemicznych. Trudno jednak tutaj szukać interlokutorów. Natomiast ciąg określeń zawiera w sobie i negację, i paradoks. Skrajne – pierwsze i ostatnie – słowa wersu: „głośno” i „bezgłośnie” to antonimy. ‘Bezgłośny’, czyli „nie dający się usłyszeć, bardzo cichy, bezdźwięczny”⁶⁷ przeciwstawia się temu, który jest wyraźnie słyszalny. Między nimi – wypośrodkowane, uspokojone (zrezygnowane?) „ciszej”. O ile jednak

⁶⁵ Ex. 20, 7. Podaję za: *Pismo święte Starego i Nowego Testamentu, Biblia Tysiąclecia*, wyd. III poprawione, Poznań-Warszawa 1987, *Księga Wyjścia*, s. 86.

⁶⁶ Por. *Biblia Tysiąclecia...*, *Księga Kapłańska* 19, 12, s. 125.

⁶⁷ *Słownik języka polskiego*, red. M. Szymczak, t. I, Warszawa 1978, s. 144

rozumiała jest subiektywność wrażeń akustycznych, klasyfikowanych jako donośne albo zaledwie zauważalne, to już stwierdzenie wzywam, „biorę twoje imię”, „bezgłośnie”, wydaje się zastanawiające. Wzywam, „biorę twoje imię” znaczy przecież tyle, co... mówię. A bezgłos to nic innego jak swojsko brzmiące miano afonii, niemożności mówienia, niemoty. Jeszcze jeden dowód na Przybosiowy „wiersz zaprzeczny”? Uzupełnienie pierwszego z cytowanych wersów o pomijany dotąd – wtrącony – fragment:

I choć biorę twoje imię, niewypowiedzianą żalność,
nadaremno,
głośno – ciszej – bezgłośnie –

pozwała dostrzec, że takich antynomii jest tu więcej. Przerzutnia i jawność nawiązania do dekalogu skłoniły początkowo do szukania zależności w innym, intertekstowym obszarze. Ale także na osi syntagmatycznej, w obrębie pojedynczej liniiki tekstu, dochodzi do zaskakujących zestawień. Do takich z pewnością można zaliczyć sformułowania: „biorę twoje imię” oraz „niewypowiedzianą żalność”. Ich dość swobodna parafraza mogłaby wyglądać następująco: wzywam, wypowiadam, mówię... niewypowiedziane, nie dające się wypowiedzieć, niewypowiadalne? Przypomina to nie kończący się oksymoron, który, choć „łączy sprzeczności w powierzchownej lekcji nie dające się pogodzić, [to] jednak zadziwia ukrytą możliwością współwystępowania i współsensu”⁶⁸. Sam epitet ‘niewypowiedzianą’ można wszak rozumieć na co najmniej dwa sposoby. Ujawnia to nawet poczynione *ad hoc* „tłumaczenie” wersu. Wyliczone w nim synonimy tworzą rozłączne zbiory znaczeń, które uwidacznia proste przeciwstawienie wyrazów: wypowiedziane – niewypowiedziane. Pierwszy z nich niewątpliwie zakłada pełną możliwość ekspresji, wypowiadalność, którą poświadcza dokonana forma tego imiesłowu: ‘wypowiedziane’. „Niewypowiedziane” implikuje natomiast wzajemnie się wykluczające i oparte na całkowicie odmiennych przesłankach definicje: albo to, co potencjalnie wypowiadalne, a więc możliwe do wypowiedzenia, nie zostało wypowiedziane, ponieważ ten, który mówi, z jakichś, nie ujawnionych tutaj powodów, po prostu nie podjął trudu wyrażenia (komunikowania), albo też ‘niewypowiedziane’ oznacza to, co definicje słownikowe określają jako: „niezwykłe, nadzwyczajne, czy nie dające się wypowiedzieć, wyrazić”⁶⁹, i to bez względu na wszelkie – trzeba koniecznie dodać – przedsięwzięte w tym celu środki i starania. Jedno

⁶⁸ J. Ziomek, *Retoryka opisowa...*, s. 189.

⁶⁹ *Słownik języka polskiego...*, red. M. Szymczak, t. II, s. 372.

oznacza zatem świadomą rezygnację z wyjawiania pewnych treści, drugie wynika z przekonań o niedoskonałości tego szczególnego medium, jakim jest język. Jednak niezwykłość wersu: „biorę twoje imię, niewypowiedzianą żalność” nie polega tylko na tym, że „zawarta jest w nim swoista negacja tego, co jest aktualnie wypowiedane”⁷⁰. Ograniczenie go do dwóch, najbardziej klarownych elementów: **mówię** („biorę twoje imię”) **niewypowiedziane** („niewypowiedzianą żalność”) sprawia, że w tym właśnie, spreparowanym na doraźny użytek tej interpretacji, zdaniu

[...] nie wypowiadam się [...] o prawdzie zdań, nie wprowadzam relacji logicznej, lecz opisuję relację pragmatyczną zdania wobec wypowiadającego je podmiotu. Zdanie to jest zarazem metawypowiedzią dotyczącą wypowiedzi jego własnego podmiotu, neguje więc ono nie siebie, lecz charakteryzuje stosunek między sobą a swym podmiotem.⁷¹

Mówiący zapewne nieprzypadkowo manifestuje ograniczenia własnej opowieści. Dla jej interpretacji szczególnie istotny pozostaje fakt, iż

Rozważania [...] dotyczące wyrażalności, a także niewyrażalności, nie mogą być oderwane od sytuacji, w której wyrażanie może (czy nie może) być realizowane⁷².

Wszelkie próby pragmatycznych analiz wymagają jednak ponownego rozpatrzenia sensów źródłowej frazy, które tym razem nie obędzie się już bez kłopotliwych, ale niezbędnych pytań. Te najistotniejsze, kluczowe, jak mi się wydaje, również dla zrozumienia wiersza Przybosa brzmią niemal po derridiańsku: Czymże jest imię? Cóż znaczy nazwa?⁷³. Kto jest nadawcą, a kto odbiorcą tej zagadkowej wypowiedzi? Co stanowi jej – pośrednią lub bezpośrednią – przyczynę? I wreszcie – jakie są podstawowe warunki jej fortunności? Adresatem jest tajemnicza ona – tyle można wywnioskować ze wspomnieniowej opowieści podmiotu, który używa zaimków osobowych – ty w drugiej zwrotce lub dzierżawczych –epitety „twoja” i „twoje” z ostatniej całości. Podstawowe informacje przynoszą jednak przede wszystkim formy czasowników: „jedziesz” oraz „mogłaś być”, które jednoznacznie przesądzą o kategorii rodzaju (żeńskiego) i czasie poszczególnych akcji (teraźniejszym i za-

⁷⁰ K. Bartoszyński, *Między niewyrażalnością a niepoznawalnością*, w: *Literatura wobec niewyrażalnego*, red. W. Boleckiego i E. Kuźmy, Warszawa 1998, s. 6.

⁷¹ K. Bartoszyński, *Między niewyrażalnością a niepoznawalnością...*, s. 6.

⁷² K. Bartoszyński, *Między niewyrażalnością a niepoznawalnością...*, s. 6.

⁷³ Gwoli ścisłości: pytanie *What's in a name?*, które ponownie ożywa w tekście Jacquesa Derridy, pierwotnie zadaje Julia Capuletti. W zależności od wersji przekładu kwestia ta tłumaczona jest bądź jako: „Czymże jest nazwa?” (1), „Czymże jest imię?” (2), „Cóż znaczy nazwa?” (3), cyfry w nawiasie oddają chronologię kolejnych wydań dramatu Szekspira na język polski. Cytaty te zestawia również Michał Paweł Markowski. M. P. Markowski, „Cóż jest w imieniu?”, w: tegoż, *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, Bydgoszcz 1997, s. 270. J. Derrida, *Niewczesne aforyzmy*, przeł. M. P. Markowski, „Literatura na świecie” 1998, nr 11-12, s. 5-23.

przeszłym). Oznajmienie: „biorę twoje imię”, tłumaczone najprościej, z wykluczeniem nadrzędnych znaczeń, jako ‘mówię’, wyraźnie koresponduje z inicjalnym „Wymówiłem”, tworząc w ten sposób nić nawiązań między dwoma aktami mowy – tym z pierwszej zwrotki i tym z ostatniej. Za sprawą inicjalnego „Wymówiłem” bezzwłocznie pojawił się tajemniczy, na poły oniryczny obraz, którego jedynym rozpoznawalnym szczegółem okazała się postać jadąca „byłym kołem”. Szereg leksemów takich jak: ‘jedziesz’, ‘ty’, ‘mogłaś być’, ‘twoja’, ‘twoje’ pozwala ją utożsamić z osobą, którą w finalnej zwrotce po trzykroć wzywa się po imieniu. A skoro wiadomo już, że słowa: „biorę twoje imię” są skierowane właśnie do niej, to czy nadal zachowują znamiona bluźnierstwa, którego można się było dopatrywać w związku z jawnym naruszeniem Boskiego przykazania? Wydaje się raczej, że problematyczną i wiążącą dla każdego z tych odniesień, pozostaje w dalszym ciągu nierozwiązana kwestia *imienia*. Źródłem tabu Boskiego imienia oraz powodem ponawianej na różne sposoby wypowiedzi podmiotu jest bowiem to samo, głębokie przekonanie, że znajomość czyjegoś prawdziwego imienia daje nieograniczoną niemal władzę nad jego nosicielem. Wynika to przede wszystkim z myślenia typu magicznego, które zakłada, iż nie ma

[...] różnicy między rzeczami a słowami, [...] że związek między osobą a imieniem lub rzeczą i jej nazwą nie jest jedynie związkiem umownym, czy idealnym, lecz więzią rzeczywistą i silną [...]. Imię jest nie tylko nazwą, ale konkretną częścią osoby⁷⁴.

Sam Przyboś pytając „Dlaczego więc i od czego zaczęła się poezja? Od czego zaczęło się słowo?” nawiązał do etnograficznych badań kultur prostych i zaproponował – w oparciu o lekturę pism Claude’a Lévi-Straussa – niezwykle zbliżoną do powyższych uwag, skrótową koncepcję rozwoju języka, wedle której

Na początku było słowo wręczaną rzeczą. Nie było różnicy między znakiem a jego desygnatem, słowo spełniało się natychmiast, było widzialne i dotykalne. [...] W owym pierwotnym raju słowo zrywano jak owoc z drzewa⁷⁵.

Konsekwencje takich stwierdzeń – także dla rozumienia wiersza Przybosia – są niebagatelne. „Identyfikacja wyrazu z nazywaną przezeń rzeczą”⁷⁶ wiąże się bowiem nierozzerwalnie z wiarą w realną siłę sprawczą słowa. Co niezwykle istotne,

⁷⁴ J. G. Frazer, *Złota gałąź. Studia z magii i religii*, przeł. H. Krzeczkowski, Warszawa 2002, s. 195.

⁷⁵ J. Przyboś, *Granice poezji*, w: tegoż, *Linia i gwar*, t. 1, Kraków 1959, s. 193.

⁷⁶ M. Buchowski, W. J. Burszta, *Mowa magiczna a język nowożytny...*, s. 39

[...] w tym kontekście słowa nie są umownymi znakami (*flatus vocis*), [...] w słowie rzecz jest w pewien sposób zawarta i obecna – dlatego właśnie można na nią oddziaływać lub chronić się przed zgubnym wpływem, jaki może ona wywierać⁷⁷.

Do jakiego jednak celu mogłoby zostać użyte „twoje” – jej – „imię”? Jaką rzeczywiście pełni rolę w omawianym liryku? Wydaje się, że odpowiedź na te pytania zawarta jest już w sformułowaniu: „biorę twoje imię”, które, ze względu na łatwo rozpoznawalny, bo odsyłający do biblijnego przekazu, sygnał intertekstowy, można, bez obaw o nadinterpretację, tłumaczyć jako ‘wzywam’. A prymarnym znaczeniem czasownika ‘wezwać’ jest przecież: „zawiadomić kogoś, polecić komuś, by przybył, by się stawiał gdzieś, przed kimś, przywołać, przyzwać, zawezwać kogoś”⁷⁸. Zatem ów tylekroć przytaczany fragment powinien zostać odczytany jako *ad venire*, proste klarowne *przyjdź*. Nie trudno się więc domyślić, że bezpośrednią przyczyną tej – i nie tylko tej – wypowiedzi był brak konkretnej osoby. O tym jak silnie jest on odczuwany świadczą już pierwsze wersy zwrotki:

Ale twoja nieobecność przemienia dni coraz prędzej
w obrazy dni policzone.

Jej „nieobecność” z punktu widzenia opowiadającego podmiotu niewątpliwie posiada moc sprawczą – „przemienia dni [...] w obrazy dni”. Kierunek transformacji przebiega na linii: realne – przedstawione. Tak przynajmniej sugeruje metafora, wyzyskująca słowo obraz, które oprócz „widoku” może oznaczać również „odbicie, powielenie, odtworzenie”. Determinuje ona również sposób artykulacji niemal pozbawionego znaków przestankowych zdania. Przecinek, który z formalnego punktu widzenia mógłby oddzielać współtworzące ją wyrazy całkowicie zmieniłby bowiem sens obu wersów. Wersja: „przemienia dni [...] / w obrazy, dni policzone” skupiałaby raczej uwagę na ostatnim elemencie, wskazując jedynie, iż da się obiektywnie, „rachunkowo”, stwierdzić, jak długo trwa już ów zapoczątkowany przez nieobecność proces przemian. Wzmoczone odczucie przemijania podkreśla jednak już poprzedni wers, a ściślej użyty w połączeniu z ‘coraz’ przysłówek w stopniu wyższym: ‘prędzej’. W jednostkowym odbiorze tempo upływu czasu staje się coraz szybsze; dzień, który dotąd służył do jego pomiaru, pozostawia po sobie jedynie obrazy, „obrazy dni”. A te nie przynależą już do intersubiektywnie dostępnego świata. Odsyłają natomiast ponownie do wcześniejszych partii tekstu. Z pewnością „wręczeniem obrazu, który wzrusza”, a nie tylko prostym

⁷⁷ M. Buchowski, W. J. Burszta, *Mowa magiczna a język nowożytny...*, s. 39

⁷⁸ *Słownik języka polskiego...*, red. M. Szymczak, t. III, s. 683.

„przekazem znaków”⁷⁹ jest trzecia zwrotka wiersza. Konsekwentne utrzymanie w jej obrębie czasu przeszłego: „dawniej”, „drzewiej”, „mogłaś była wymigotać”, „skoczył”, „pobiegł”, „zblądził” sprawia, że staje się najbardziej reprezentatywnym fragmentem rozbudowanej relacji wspomnieniowej. Ale sygnałem wspomnienia jest również pojedynczy epitet z pierwszej strofy: „byłem (kołem)”. Tylko na pozór zakłóca spójność wypowiedzi, przeciwstawiając się teraźniejszemu „jedziesz”. W istocie całe to stwierdzenie: „jedziesz byłem kołem” ujawnia „najgłębszy paradoks pamięci: przeszłość jest „współczesna” teraźniejszości, którą była”⁸⁰. Dzieje się tak, ponieważ

[...] przeszłość objawia się nam wciśnięta między dwie teraźniejszości; dawną teraźniejszość, która była i obecną teraźniejszość, w stosunku do której jest przeszłą⁸¹.

Na tym rozróżnieniu opiera się cała pierwsza całość liryku. Następujące tam po serii pytań określenie „inna ścieżka” rozdziela dwa, wzajemnie się dopełniające obrazy: obraz – wspomnienie i obraz, który staje się tłem dla prowadzonej właśnie opowieści. Ich komplementarny charakter podkreśla użycie odpowiednich czasów gramatycznych: imiesłówów biernych czasu przeszłego („zasypałym”, „rozpadłym”, „byłym”) lub, współbieżnych z tokiem narracji, wyrażonych w *praesens*, form osobowych typu „miga”, „grzebie”. Wewnętrzna niejednorodność tego obrazu przypomina wyznania Przybosa, który o poszukiwaniach poetyckiego natchnienia sądził, że:

Pisze się z wiernej pamięci, w której to, czego doświadczyliśmy, ma kształt i miejsce niezmiennie, ale pisze się także ze znikliwych obrazów fantazji, naginając pióro do przemiennych widzeń i niejasnych przeczuć⁸².

Bez wątplenia koncepcji „znikliwego obrazu” odpowiada pierwsza zwrotka *Imienia...* Należy jednak zwrócić uwagę, że obraz poprzedza tu słowo i to słowo szczególne – rozpatrywane w izolacji mogłoby nawet przywołać na myśl akt genezyjski, Boskie powołanie do istnienia. Jednak, jak się okazuje, nie ma właściwej mu mocy, zawartej w formule *exista*. Nie stwarza ani nie przywołuje. Jadąca postać, która się pojawia, jest jedynie jednym z elementów fantazmatycznego obrazu, tajemniczej i nie do końca zrozumiałej wizji. Wezwanie z ostatniej strofy, podobnie jak początkowe *Wymówilem*, także nie jest skuteczne. Nie zapewnia pożądanego efektu, nie przywraca obecności upragnionej osoby. Wbrew wszelkim podjętym w celu jej uzyskania zabiegom „słowa od swych rzeczy stronią”. Ona się nie zjawia. Dlaczego? Czyż nie zostały dopełnione

⁷⁹ J. Przyboś, *Granice poezji...*, s. 196.

⁸⁰ G. Deleuze, *Bergsonizm*, przeł. P. Mrówczyński, Warszawa 1999, s. 55.

⁸¹ G. Deleuze, *Bergsonizm...*, s. 54.

⁸² J. Przyboś, *Zapiski bez daty...*, s. 191.

warunki tego quasi-obrzędu? Stwierdzenie: „biorę twoje imię [...] głośno – ciszej – bezgłośnie –” sugeruje również, iż mówiący wiedział, że „Formułki magiczne winny być szeptane lub śpiewane określonym tonem i w specjalnym rytmie. Intonacja może być ważniejsza niż słowa [...]”⁸³. Czy zatem o klęsce tego przedsięwzięcia mogło zadecydować zaburzenie rytmu wypowiedzi w chwili, gdy regularny ciąg trochejów: „**biorę twoje imię [...] głośno – ciszej**” – niespodziewanie zakłócił amfibrach – „**bezgłośnie**”? Wszak wprowadzające pierwszy wers spójniki ‘i’, ‘choć’ zazwyczaj sygnalizują również „niedostateczność przyczyny”⁸⁴. Skoro jednak działanie *stricte* językowe okazało się nieskuteczne, to może, idąc tropem inicjalnego „Wymówiłem”, źródeł niepowodzenia należałoby szukać w samym słowie? Bez wątplenia miał rację autor *Imienia...*, kiedy pisał, iż „W [...] pierwotnym raj u słowo zrywano jak owoc z drzewa. Pragnienia i marzenia były nazywane wtedy, gdy były urzeczywistniane”⁸⁵. Ta prawidłowość dotyczy jednak przede wszystkim świata kultur prostych, który „nie wie, co to <<puste słowa>>, <<words, words>>; nigdy nie mówi: <<dość już słów, przystąpmy wreszcie do czynu>>”⁸⁶, ponieważ „przesycony jest tym szczególnym werbalizmem”⁸⁷, wedle którego „słowa są [...] również niezawodnymi sposobami działania”⁸⁸. W tym sensie dają również władzę nad rzeczywistością. Takiej władzy nie ma jednak podmiot wiersza Przybosia. Trudno też powiedzieć, że sprawuje całkowitą kontrolę nad słowami, które wymawia – wszak zamiast powodować „urzeczywistniać pragnienia”, od „swych rzeczy stronią”. ‘Stronić’ to trzymać się z daleka, unikać, uciekać. Słowa unikają rzeczy, chociaż epitet ‘swych’ zdaje się – wręcz przeciwnie – akcentować ich przynależność? Magiczne przekonanie, iż

[...] słowo ma pewną władzę nad rzeczą, że „uczestniczy” w naturze rzeczy, że dzięki zawartemu w nim ‘znaczeniu’ jest pokrewne rzeczy albo jej prototypowi lub nawet, że z uwagi na to znaczenie jest z rzeczą lub jej prototypem tożsame⁸⁹.

w zaistniałych warunkach okazało się jedynie złudzeniem, płoną nadzieją wypowiadającego. Przebieg zdarzeń opisanych w wierszu boleśnie zaprzecza

⁸³ M. Mauss, *Zarys ogólnej teorii magii...*, s. 84.

⁸⁴ R. Grzegorzczak, *Wykłady z polskiej składni...*, s. 132. (rozdział: *Zdania wyrażające relację przyczynowo-skutkową*, zwłaszcza fragment dotyczący zdań przyzwalających, s. 132-133).

⁸⁵ J. Przyboś, *Granice poezji...*, s. 193.

⁸⁶ G. van der Leeuw, *Fenomenologia religii*, przeł. J. Prokopiuk, wstęp i red. naukowa Z. Poniąkowski, Warszawa 1978, s. 447.

⁸⁷ M. Buchowski, W. J. Burszta, *Mowa magiczna...*, s. 39. Tutaj także powyższy cytat z *Fenomenologii religii*.

⁸⁸ B. Malinowski, *Problem znaczenia w językach pierwotnych...*, s. 31.

⁸⁹ B. Malinowski, *Problem znaczenia w językach pierwotnych...*, s. 32-33.

skuteczności podjętych przez podmiot, językowych działań.. Nie sposób powrócić do „ogrójca wspólnoty”⁹⁰. Dokonały się nieodwracalne zmiany:

Słowo-owoc stało się pustą łupiną bez miąższu. Skończyła się utożsamiająca je jedność nazwy i rzeczy, wszystko w świecie uległo rozdarciu na przedmiot i jego znak, świat przestał być dosłowny i jednoznaczny⁹¹.

Stan pierwotnej homeostazy nie jest już możliwy. Dlatego w wyznaniu:

– osiągnąłem [...] równowagę chwiejną między
rzeczą
samą – bez mojego jej nazwania – w sobie
nieistniejącą czy niedoistniałą
a pojęciem.

słowo „równowaga” zostało opatrzone epitetem „chwiejną”. Podmiot, w nazywaniu rzeczy może osiągnąć jedynie „chwiejną równowagę”, względną, a może tylko chwilową stabilność. Akt nazywania, który miał fundować istnienie rzeczy, niejako uczestniczyć w jej istocie, utracił swe właściwości. Nazwodawca, który przy użyciu słowa (odpowiedniego?) miał poświadczyć swą kreacyjną moc, okazał się już bezpowrotnie skazany na niepewność twórczego gestu. Stwarzanie stało się iluzją, która nie pozwala uczestniczyć w naturze rzeczy ani jej odkrywać. *Rzecz sama w sobie*, która przywodzi na myśl Kantowskie pojęcie *noumenu*, jest zarówno niepoznawalna, jak i niewyraźalna. Pierwsze z tych ograniczeń wyraźnie sytuuje się w obszarze szeroko pojmowanej ontologii, drugie dotyczy raczej sytuacji, które można opisać wykraczając poza poziom czysto filozoficznych konstruktów. Innymi słowy

Pojęcie niewyraźności wiąże się [...] nie tyle z „filozofią bytu”, ile z dziedziną nazywaną od czasów romantyzmu, ściślej od F. Schlegla, „filozofią życia”. Mówiąc bardziej nowocześnie, jest to pojęcie z zakresu teorii kultury, a jego rozumienie uzależnione jest od różnych kulturowych obszarów⁹².

W takim ujęciu definicja terminu niewyraźności „[...] mogłaby być tylko opisem i podaniem warunków, w jakich wytwarza się ów stan niemożności wyrażenia”⁹³. Warto

⁹⁰ Jest to określenie Przybosia: *W tym porzuconym ogroju pierwotnej wspólnoty powstawały słowa*. Zob. J. Przyboś, *Granice poezji...*, s. 192.

⁹¹ J. Przyboś, *Granice poezji...*, s. 193.

⁹² K. Bartoszyński, *Miedzy niewyraźnością a niepoznawalnością...*, s. 7. Kazimierz Bartoszyński odsyła w tym miejscu swojego artykułu do pracy Fryderyka Schlegla z 1828 roku: zob. F. Schlegel, *Philosophie des Lebens*, wyd. 1828. „[Niewyraźność] – pisze dalej Bartoszyński – jest zjawiskiem odnoszonym nie do systemów filozoficznych, lecz do różnorodnych grup społecznych, wypowiadających się na jego temat, do różnych sfer przedmiotów, których ma dotyczyć oraz różnych języków, w obrębie których się aktywizuje”, s. 7.

⁹³ P. Valéry, *Estetyka słowa*. Szkice, wstęp M. Żurowski, przeł. D. Eska i A. Frybesowa, Warszawa 1971, s. 241. Właśnie to zdanie francuskiego poety przytacza w swoim artykule Bartoszyński. K. Bartoszyński, *Miedzy niewyraźnością...*, s.8.

więc dokonać krótkiego podsumowania, raz jeszcze pokrótce wskazać rekonstruowany podczas lektury wiersza „szkielet wydarzeń”. Bezpośrednią przyczyną zarówno inicjalnego „Wymówilem”, jak i późniejszych wypowiedzi, szczególnie tych o charakterze wezwania, jest nieobecność bliżej nieznanej czytelnikowi kobiety, z którą „narratora” tej opowieści łączą wspólne (tak przynajmniej sugerują epitety w pierwszej zwrotce wiersza) wspomnienia. Przywołując nieobecną zdaje się on nieustannie pytać: *How to Do Things with Words*⁹⁴. Jak sprawić, by językowe działanie stało się skuteczne. By miało moc kreatywną. By zmieniło w pożądaną sposób istniejący a niezadowolający stan rzeczy. Po niemal genezyjskim „Wymówilem” zamiast nieobecnej pojawia się bliżej nieokreślony, choć rozbudowany, poetycki obraz, składający się z serii pytań i zaprzeczeń, które wzmagają jedynie aurę tajemniczości, dając zamiast osoby oniryczny, migotliwy i ulotny *Erzatz*. Wydaje się oczywiste, że „Gdyby przedmioty [a w tym wypadku także osoby], których pragniemy, były obecne, nie musielibyśmy mówić ani tworzyć ich wizerunków”⁹⁵. Ale już pierwsze wypowiedziane słowo, choć jego treść do końca pozostaje nieznana, podaje w wątpliwość twórczy potencjał podmiotu i kreatywną moc samego słowa. Kolejne próby potwierdzają jedynie bezsilność mówiącego, który nie ma władzy wystarczającej do tego, by dzięki słowom odzyskać bezpowrotnie utraconą osobę. Może jedynie wspominać albo tworzyć „znikliwe”, „zaprzeczne” obrazy. Do takich należy również poniższa wizja:

Z przestrzeloną światłem skronią
broczy ciemność.

Właśnie ta fraza, którą Andrzej Lam zaliczył do jednej z najpiękniejszych w liryce polskiej, zestawia pojęcia, które nie tylko można uznać za przeciwstawne, ale i – co nie mniej ważne – komplementarne. Prosta, binarna opozycja kojarzy jakości, które razem mogą utworzyć całość, pełnię. Podmiotem tego zdania jest jednak... „ciemność”. Personifikacja z „przestrzeloną [...] skronią broczy ciemność” buduje sugestywny obraz zranienia. Czynnikiem aktywnym ponownie jest „światło”, słowo o niezwykle bogatej symbolice. Rozdzielenie światła od ciemności to przede wszystkim nieodzowny

⁹⁴ Jest to tytuł wykładów Johna Langshawa Austina, wygłaszanych przez niego w 1955 roku na Uniwersytecie Harvarda, jak również tytuł jego późniejszej książki. J. L. Austin, *How to Do Things with Words*, Harvard 1975, wydanie polskie: J. L. Austin, *Jak działać słowami*, w: J. L. Austin, *Mówienie i poznawanie. Rozprawy i wykłady filozoficzne*, przeł. wstępem i przypisami opatrzył oraz skorykował B. Chwedeńczuk, przekład przejrzał J. Woleński, Warszawa 1993, s. 545-708.

⁹⁵ M. P. Markowski, *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk 1999, s. 10.

składnik wielu kosmogonii⁹⁶ - od niego rozpoczyna się w stworzenie świata. Ale tutaj nie ma mowy o kreacji. Epitet „przestrzeloną”, który odnosi się do skroni, a więc jednocześnie wskazuje na siedlisko myśli i najbardziej czułą okolicę głowy człowieka, gdzie najłatwiej wyczuwalny jest puls, rytm krwi i znak życia, łączy się (w narzędniku – por. tytuł innego zbioru Juliana Przybosia – *Narzędzie ze światła*⁹⁷) właśnie z wyrazem „światło”. Czy owo, zaryzykować by można nieco dziwnie brzmiącą parafrazę – strzelające w ciemności światło, nie będzie jednak poetyckim przedstawieniem dużo bardziej prozaicznego zjawiska, jakim jest uderzenie pioruna na tle mrocznego nieba? Zważywszy, że w twórczości autora *Równania serca* motyw błyskawicy i grzmotu pojawia się dość często, jako np. ... „kolejne wybuchy istnienia” (sic!), można uznać ten trop za trafny, zwłaszcza jeśli zwróci się uwagę na fakt, że piorun symbolizować również moc demiurga. Zamiast radości tworzenia (stwarzania?) pojawia się jednak tylko cierpienie. Trudno wszak jednoznacznie przypisać je narratorowi tej opowieści, bowiem ekspresyjność tego obrazu ma swoje źródło przede wszystkim w określonej kombinacji nieosobowych rzeczowników abstrakcyjnych. Czy gdziekolwiek w wierszu można zatem odnaleźć przynajmniej sygnały odczuć samego podmiotu? Jedynym wskazanym w liryku uczuciem jest „żałość”. Ale i ona pozostaje... niewypowiedziana. Wystarczy przypomnieć pojedynczy wers:

I choć biorę twoje imię, niewypowiedzianą żałość,

aby dostrzec świadomie dotychczas pomijane zależności między jego poszczególnymi wyrazami, zwłaszcza centralnymi rzeczownikami obu grup nominalnych: „twoje imię” i „niewypowiedzianą żałość”. Leksem ‘biorę’ wymaga użycia podporządkowanych mu form fleksyjnych w bierniku. Obie całości semantyczne i zarazem składniowe: „twoje imię” oraz „niewypowiedzianą żałość” wyrażone są właśnie w tym przypadku, co sugeruje ich syntaktyczną wymiennność i pozwala drugą z nich traktować jako rozwinięte określenie pierwszej. Czyli uznać częściową przynajmniej równoważność: „imię” ~ „(niewypowiedziana) żałość”. W słowie ‘żałość’ pobrzmiewa inne, o zbliżonym znaczeniu, choć już nie tak podniosłe: ‘żał’. Wspólną dla nich całością semantyczną jest oboczne żal-/żał-, które występuje również w wyrazie ‘żałoba’. Wsluchanie się w dźwięki słów po raz kolejny pozwala pytać o ich wzajemne relacje. I

⁹⁶ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 416. O motywie światła w twórczości Przybosia pisze Jerzy Kwiatkowski w rozdziale zatytułowanym *Świat-światło*. J. Kwiatkowski, *Świat poetycki Juliana Przybosia...*, s. 229-266.

⁹⁷ J. Przyboś, *Narzędzie ze światła*, Warszawa 1958.

nakazuje dostrzec jeszcze jeden ważki problem, a mianowicie możliwość wypowiedzenia żalości, żalu, doświadczenia utraty. Słownikowym definicjom przychodzą tu w sukurs – po raz kolejny – skomplikowane zagadnienia wyrażalności. Czy można wyznaczyć jej granice? I czego one dotyczą – niewystarczalności języka, właściwości podmiotu wypowiedzi, okoliczności, w których ona powstaje? Jeśli zestawi się wszystkie sformułowania wiersza odnoszące się do sytuacji mówienia, to począwszy od pierwszego wersu otrzyma się następujący układ: „Wymówiłem”, „I choć biorę twoje imię, niewypowiedzianą żalność”, „(biorę twoje imię) nadaremno / głośno – ciszej – bezgłośnie”. Warto również, ze względu na bezpośredni zwrot do nieobecnej we frazie „biorę twoje imię”, zebrać raz jeszcze wszystkie te fragmenty, w których pojawia się – *explicite* lub *implicite* przywołana – forma ‘ty’. Do nich niewątpliwie należą zaimki osobowe oraz czasowniki z pierwszej, trzeciej i ostatniej zwrotki: „jedziesz” (I, 1), „a ty, mogłaś była” (III, 2), „twoja nieobecność, twoje imię” (V, 2). Choć ich frekwencja wyraźnie nie wzrasta, to jednak w piątej strofie zyskują one rolę elementów bądź to organizujących całą frazę [vide: „(twoja) nieobecność” w funkcji podmiotu zdania], bądź też dookreślanych przez pozostałe, gramatycznie adekwatne całości [„twoje imię” ~ „niewypowiedziana żalność”]. Istotne jest jednak coś innego. Nie tyle bowiem zastanawia niezbyt (?) duża częstotliwość tych określeń – pięć w długim, podzielonym na pięć właśnie strofoid utworze, ile fakt, że pomimo iż są to zwroty bezpośrednie, to w żadnym z nich nie pada owa nazwa własna, imię adresata. Nie można ich zatem uznać za prozopopeje, czyli figury

[...] apostrofy do istoty nieobecnej, zmarłej lub niemej, fikcja, która zakłada możliwość odpowiedzi tej istoty i przypisuje jej zdolność mówienia⁹⁸.

Tutaj jednak nieobecna milczy, chociaż – paradoksalnie, to właśnie jej brak stał się przyczyną mówienia i sięgnięcia do genezyjskiego w swych źródłach gestu. To specyficzne działanie, które należy utożsamiać przede wszystkim z początkowym „Wymówiłem”, które miało być jednocześnie stwórcze i poetyckie, okazało się chybione. Więcej nawet – zarówno to stwierdzenie, jak i samo imię nieobecnej, pozostają w szczególny sposób puste, niewiadome. ‘Wymówiłem’ funkcjonuje jako

⁹⁸ P. de Man, *Autobiografia jako od-twarzanie*, przeł. M. B. Fedewicz, w: *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, red. R. Nycz, Gdańsk 2000, s. 117. Artykuł opublikowany wcześniej w: „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 2. Dalsza, odwołująca się do greckiego źródłosłowu, definicja i zarazem interpretacja znaczeń tego tropu brzmi u Paula de Mana następująco: „Głosowi przydano usta, oko i wreszcie twarz, przy czym na taką procedurę wskazuje wyraźnie etymologia nazwy tego tropu, *prosopon poiein*, przydawać maskę lub oblicze [*prosopon*]”, s. 117-118.

nazwa językowej czynności, ale też – co ujawnia dopiero wpisanie utworu w kontekst szeroko rozumianej utraty – samo bezsilne i nieskuteczne, przywołuje inne, sobie pokrewne słowo, synonimiczne miano żalu. Współ ze spójnikami ‘A’ oraz ‘Ale’, które otwierają zwrotki, poddane, przynajmniej w części, władzy wspomnienia, akcentuje wyraźną odmienną minionej sytuacji od tej obecnej, naznaczonej brakiem. Ale pobrzmiewa tu też nutka pretensji – ukryta w ‘Wymówiłem’ „wymówka” – przenosi część odpowiedzialności za niepowodzenie kreacyjnego gestu na samą nieobecną: choć ciebie wzywam, twoja nieobecność dalej przemienia kolejne dni, wpływa na rzeczywistość. ‘Wymówka’ to wszak właśnie „pretensja do kogoś o coś, karcąca uwaga, wyrzut, zarzut, napomnienie”⁹⁹. Ale to również – w przeciwieństwie do „niewypowiedzianej żalości” wypowiedziany, czy wręcz... wypowiedziany żal. Takie odczytanie odsłania jeszcze jeden aspekt Przybosiowej liryki negacji. A brzmieniowe ukształtowanie utworu, zwłaszcza tych jego partii, w których dominują budowane z pytań oniryczne, „znikliwe obrazy” budzi nieodparte skojarzenia z poetyką Józefa Czechowicza. Nawarstwiane, ale i wzajemnie się znoszące *interrogativa* z pierwszej strofy, które podkreślają rolę trochejów w tym fragmencie, powtarzający się motyw koła, repetycje dźwięków i sylab na końcach wersów – to wszystko przypomina znany utwór *Przez kresy*, z charakterystycznym, zapadającym w pamięć finałem:

wołam
złoty kołacz

nic nie ma nawet snu tylko kół skrzyp
mgława noc jasna rozlewna
wołam kołacz złoty
wołam koła dołem polem kołacz złoty¹⁰⁰.

Niemal od razu słyszalny jest podobny rytm, śpiewność chorojów. W *Imieniu...* organizują one przeważającą część strofy, w całości zawłaszczając, oprócz poszczególnych zdań, zakończenia wersów:

Wymówiłem – i od razu
jedziesz byłem kołem *znikąd*
dokąd?
komu?
zasypanym cieniom? wspólnym rowom?
rozpadłym w gruz domom?
Inna ścieżka miga niklem na polanie.
Widmo wiatru grzebie w pyle laską

⁹⁹ *Słownik języka polskiego...*, t. III, s. 822.

¹⁰⁰ J. Czechowicz, *Przez kresy*, w: tegoż, *Wiersze*, wybór i przedmowa Cz. Miłosz, Warszawa 1997, s. 107.

białą.

Podobieństwo nie dotyczy zresztą jedynie warstwy brzmieniowej. Liczne aliteracje są zaledwie jednym z jego aspektów. Dostrzec można bowiem również analogie, ale i – co wykazał Kazimierz Wyka – istotne różnice w sposobie obrazowania obu poetów. Oprócz mglistości („mgława noc [...] rozlewna”; „widmo wiatru grzebie w pyłe łaską / białą”) jako specyficznego elementu opisywanego świata, sugestii ruchu po okręgu albo wahadłowego wzdłuż linii horyzontu, szczególnie ważny wydaje mi się również motyw wołania, echa dźwięków, mówienia. Podmiot wiersza Czechowicza woła, podmiot *Imienia...* wzywa. Każdy z nich pozostaje w polu wymawianego, każdy z nich zdaje sobie sprawę z niebagatelnej roli rytmu. Instrumentacja głoskowa w utworze autora *ballady z tamtej strony* przybiera niemal znamiona transu. Ale obsesyjne niemal powtórzenia i powielanie wyliczeń: „wołam / złoty kołacz [...] / wołam kołacz złoty / wołam koła dołem polem kołacz złoty” wraz ze stwierdzeniem „nic nie ma” przede wszystkim stwarzają silnie odczuwalny, melancholijny nastrój. Enumeracja (wraz z gradacją jako jej szczególną odmianą), ulubiony środek artystyczny melancholików, kilkakrotnie pojawia się również w wierszu Przybosia: „z długim, rudym, puszystym ogonem, zwinny i widomy, głośno – ciszej – bezgłośnie”. Powtarzanie zbiega się z poczuciem utraty. O ile jednak dominującym uczuciem w wierszu Czechowicza jest raczej nostalgia (*vide* tytuł *Przez kresy*), to u Przybosia kluczowa pozostaje kwestia imienia, które, do końca sekretne, nigdy nie wybrzmiało. Funkcjonuje ono jako nazwa nazwy – z jednej strony oznacza bowiem imię własne, nieznane imię osoby, z drugiej, na co wskazują wyodrębnione kursywą fragmenty o quasi-filozoficznym zabarwieniu, jest również synonimem rzeczownika, a więc nazwy pospolitej. To pozwala nie tylko rozpatrywać zapisane italikami wersy jako liryczną metarefleksję na temat nazywania, czy też poetyckiego procesu twórczego, ale nakazuje również po raz kolejny powrócić do kwestii imienia. Ta podwójność referencji skłania do namysłu nad tym, co stanowi o różnicy między *nomen proprium* a *nomen appellativum*. Czy nie jest bowiem tak, że

Imię własne nie nazywa niczego ludzkiego, co należałoby do ludzkiego ciała, ludzkiej duszy, istoty człowieka. A jednak to odniesienie do nieludzkości przydarza się tylko człowiekowi, dla niego, u niego, w imię człowieka. On jeden nadaje sobie to nieludzkie imię¹⁰¹.

Konsekwencją takiego myślenia o imieniu, które akcentuje aktywną rolę człowieka w procesie nazywania, a jednocześnie stara się wskazać wszelkie paradoksy,

¹⁰¹ J. Derrida, *Niewczesne aforyzmy...*, s. 17.

wynikające z jego uprzywilejowanej pozycji jako auto-nazwodawcy, jest przekonanie, iż

nazwy rzeczy tak samo nie należą do rzeczy, jak nazwiska ludzi nie należą do ludzi, a jednak inaczej dają się od nich oddzielić. [...] Róża pozostaje różą bez swej nazwy, Romeo nie jest już sobą bez swego nazwiska. [...] jego nazwisko, tak podzielne, tak aforystyczne, należy do jego istoty. Nieodłączne od jego istnienia¹⁰².

Stwierdzenie „nazwy rzeczy [...] nie należą do rzeczy” ponownie odsyła do Przybosiowego liryku. Przypomina deklaracje podmiotu-kreatora z metapoetyckiego fragmentu, w którym wybijało się czytelne nawiązanie do słynnych koncepcji filozofa z Królewca: „osiągnąłem / [...] równowagę [...] / między / rzeczą / samą – bez mojego jej nazwania – w sobie / nieistniejącą [...]”. Ale *rzecz sama w sobie* jest niedostępna ludzkiemu poznaniu. Immanuel Kant, kiedy tłumaczył, jeszcze bez użycia specjalistycznej, zanurzonej w starożytnej grece terminologii, różnice między *fenomenem* a *noumenem*, odwołał się do jednego z najprostszych, ale i – o czym poucza historia literatury – najwdzięczniejszych przykładów:

[...] to, co pierwotnie jest samo tylko zjawiskiem, np. róża, uchodzi w rozumieniu empirycznym za rzecz samą w sobie, która co do swej barwy może się przecież każdemu oku inną wydawać (*erscheinen*). [...] rzeczy same w sobie nie są nam wcale znane, to zaś, co nazywamy przedmiotami zewnętrznymi, to nic innego jak jedynie same przedstawienia naszej zmysłowości, których forma jest przestrzeń, ale których prawdziwy odpowiednik, tj. rzecz sama w sobie, nie jest, ani nie może być poznana [...]¹⁰³.

Rzecz sama w sobie jest zatem pojęciem granicznym¹⁰⁴, które wskazuje próg naukowego poznania i wymyka się zmysłowości. Jeśli zatem „pojęcie rzeczy poprzedza jej spostrzeżenie, to można mówić o możliwości rzeczy, nie zaś o jej realnym istnieniu”¹⁰⁵. Także dlatego bohater-podmiot wiersza Przybosia z próby kreacji słowem nie wychodzi zwycięsko. Słowa i rzeczy rozdzielają się „na światy dwa”. „Słowa” – reasumując – „od swych rzeczy stronią”. Tak właśnie brzmi przedostatni wers utworu, który właściwości *agensa* jednoznacznie przypisuje słowu. To ono oddala się od rzeczy, nazywanego przedmiotu. Róża natomiast – by raz jeszcze sięgnąć do tego „roślinnego”

¹⁰²J. Derrida, *Niewczesne aforyzmy...*, s. 16-17. Jacques Derrida pisze: „Ironia nazwy własnej, tak, jak ją analizuje Julia [bohaterka słynnego dramatu Williama Szekspira]. Sentencja prawdy niosącej śmierć [...]. Nie jestem moim i imieniem i nazwiskiem. Znaczy to, że mógłbym je przetrwać. Przede wszystkim to ono mnie przetrwa. Zapowiada mi więc moją śmierć. Nie-zbieżność i niewczesność między moim imieniem i nazwiskiem a mną, między doświadczeniem, zgodnie z którym tak się nazywam lub słyszę, że mnie tak nazywają w mojej „obecności”. Spotkanie z moim imieniem i nazwiskiem. *Untimely*, ponieważ, nie w czas”, s. 22.

¹⁰³I. Kant, *Krytyka czystego rozumu*, przeł. wstępem oraz przypisami opatrzył R. Ingarden, Kęty 2001, s. 81.

¹⁰⁴Z. Kuderowicz, *Kant*, Warszawa 2000, s. 37.

¹⁰⁵Z. Kuderowicz, *Kant...*, s. 36.

exemplum, jest „różą [nawet] bez swej nazwy”, i to wbrew wcześniejszym zapewnieniom, że bez nazwania pozostanie „niedoistniała”, niepełna w swej istocie albo nie zaistnieje w ogóle. Nie można jednak całkowicie zrównać „rzeczy”, o której pisze Przyboś, z elementem natury, zjawiskiem albo wytworem materialnym. Podobnie w pre-tekstowym dla *Imienia...* liryku Norwida zawężenie znaczeń leksemu ‘rzecz’ do wyżej wymienionych byłoby tylko – do tej kwestii jeszcze powrócę – niepotrzebnym nieporozumieniem. Pointa utworu „późnego wnuka”: „Znaczą tyle, ile przeczą?” dotyczy jednak kwestii znaczenia. Więcej jednak – skłania do postawienia kolejnego, ocierającego się o pleonazm albo stylistyczną nieporadność, pytania – co znaczy tutaj słowo znaczyć? W kontekście nazywania i – także poetyckiej – kreacji będzie się wiązało przede wszystkim wyrażaniem. ‘Znaczyć’ to także „zawierać jakąś treść, jakiś sens, dawać się rozumieć w pewien sposób”¹⁰⁶. To – wedle jednej z teorii znaczenia – wskazywać na związek między wyrazem a jego desygnatem. Ostatni wers liryku Przybosa uzależnia jednak znaczenie od negacji. Konstrukcja „tyle, ile” (lub o tyle, o ile), właściwa zdaniom skutkowym, umożliwia bowiem następujące parafrazy tego pytania: Czy słowa znaczą w takim stopniu, w jakim przeczą? Czy znaczą tylko pod warunkiem, że przeczą? Forma pytajna osłabia kategoryczność tego sformułowania. To już nie stwierdzenie, ale wywołana zaistniałym stanem rzeczy wątpliwość.

Czemu zatem powinny przeczyć słowa, by mogły w pełni znaczyć? I czy element negacji jest w procesie semiozy rzeczywiście niezbędny? Z punktu widzenia niezwykle przemyślanej konstrukcji utworu para „znaczą – przeczą” wpisuje się oczywiście w szereg przeciwstawień, obecnych tu na wielu poziomach – od fonicznego począwszy, a na składniowo – obrazowym skończywszy. Jeśli jednak potraktujemy cały tekst jako spójną, zarazem osobistą i uniwersalną opowieść, to pierwszym przykładem negacji będzie brak pożądanej reakcji na wypowiedziane słowo. Działanie słowem pojmowane jako połączenie „performatywności słowa z czystym denotowaniem”¹⁰⁷ okazuje się iluzją. A ponieważ „słowa od swych rzeczy stronią”, to przeczą również swej wzajemnej, zwierciadlanej odpowiedniości. W nowożytnym rozumieniu języka jako arbitralnego systemu znaków nie respektuje się wymogów *mimesis* – związek między

¹⁰⁶ *Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, t. X, Warszawa 1997, s. 1216.

¹⁰⁷ K. Kłosiński, *Poezja żalu*, Katowice 2001, s. 160. Sformułowanie badacza dotyczy fragmentu wiersza Różewicza: „Zamykając zbiór wierszy otwarty *Poetyką*, Różewicz formułuje jednoznacznie to „pragnienie” w utworze noszącym taki właśnie tytuł: „Chciałbym nie móc / ecz czynić słowami” [...]. Poeta kojarzy performatywność słowa z czystym denotowaniem, z mową nieretoryczną, nie sięgającą po hiperbole, porównania, przenośnie, peryfrazy. Ale przecież mowa figuratywna składa się ze słów tego samego języka!”.

nazwą a jej desygnatem ma charakter konwencjonalny. Stąd bierze się wyraźny rozróżnienie między słowem i rzeczą.

ROZDZIAŁ II

Trzy strofki

TRZY STROFKI

Nie bluźń, zem zranił Cię lub jeszcze ranie,
Bom Ci ustąpił na mil sześć tysięcy
I pochowałem łzy me w Oceanie
Na pereł więcej!...

I nie myśl – jak Cię nauczili w świecie
Świątecznych-uczuć świąteczni czciciele* –
I nie mów, ziemskie iż są marne cele –
Lecz żyj – raz – przecie !...

I myśl – gdy nawet o mnie mówić zaczną,
Że grób to tylko, co umarłe chowa –
A mów ... że gwiazda ma była rozpaczna,
I bywaj zdrowa...

Przy omawianiu *Trzech strofek*, czytanych na wieczorze poetyckim ku czci Norwida, Przybosiowi częstokroć towarzyszy emfaza, co rusz łagodzona wyważoną argumentacją gorączka wykrzyknień i retorycznych pytań, od których wszak nie udaje mu się uciec. Nawet wtedy, gdy próbuje wpisać utwór w obręb romantycznej poezji, bądź szuka uzasadnień dla jego powstania w meandrach życia Cypriana Kamila, pozostaje pod wpływem silnych emocji. Dziwi się: „Tak wielka miłość i tylko jeden bezpośredni jej ślad w liryce poety? Ileż jego wielcy poprzednicy zużyli słów dla wypowiedzenia miłosnych uniesień! A on ledwie wyrzekł trzy zdania” [PN, 100]. Za kontrpunkt służy mu przypomnienie innych opinii, zwłaszcza silnie wartościujących stwierdzeń edytora *Dzieł* Norwida z międzywojnia; dopuszcza też ocenę całkowicie odmienną od własnej, ale potencjalna deprecjacja utworu w świetle późniejszych uwag nabiera cech krytyki ideologicznej, wspartej raczej na pobieżnej znajomości założeń twórczych poety i pospiesznej lekturze liryku, niż na jego dogłębnej analizie:

Przedwojenny wydawca pism zebranych Norwida, Pini, widział w tym świadectwo oschłości lirycznej poety, kto inny mógłby się w tym dopatrzeć przejawu doktrynerstwa w poezji – Norwid był twórcą teorii przemilczeń – i uznać wiersz za utwór słaby i błahy [PN, 101].

Zarzut „doktrynerstwa w poezji”, mimo, iż nie sformułowany, a zaledwie domniemywany przez Przybosią, który zdaje się poszukiwać alternatywnej drogi interpretacyjnej, a nawet – dość przekornie – ją usprawiedliwić, uznać można za

całkowicie chybiony. Podobnie sugerowanie związków między Norwidową „teorią przemilczeń” a sposobem formalnego ukształtowania akurat tego, konkretnego wiersza, wynikać może raczej z bezrefleksyjnego przenoszenia koncepcji poety w obszar artystycznych praktyk, które mogą – choć nie muszą – stanowić wyraz ich poetyckich aktualizacji. Takie zestawienie przemawia jednak jednoznacznie na korzyść krytyka, który nie tylko prezentuje w szkicu własne odczytanie wiersza, ale również dokonuje jego rozbioru wedle klasycznych zasad poetyki. Powstrzymuje się przy tym, od ferowania wyroków, czy wygłaszania – już we własnym imieniu – nieprzychylnych opinii, bez ich uprzedniej weryfikacji. Jeśli sięgniemy do wspomnianych przez Przybosia osądów Piniego, to odnajdziemy tam zaiste zaskakujący konglomerat rozmaitych sentymentów, od odrazy począwszy, na umiarkowanym zadowoleniu czytelnika – i zarazem rekomendującego twórczość Norwida szerokiemu gronu odbiorców wydawcy – skończywszy:

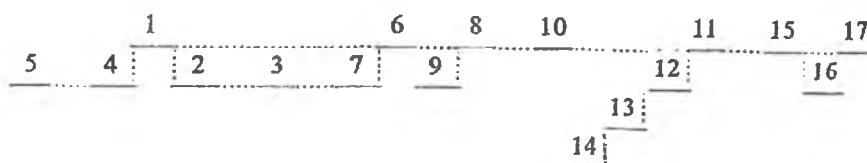
Liryki w ścisłym tego słowa znaczeniu, podającej wyrazy uczuć wprost z serca do serca, prawie niema u Norwida. Nie przychodzi mu nawet do głowy, że jedynym jego zadaniem jest – wzruszanie. On sam, wytracony przez potężną namietność z normalnego toru, nigdy nie uchwycił ani jednej sceny z wstrząsającego dramatu swego życia, ani jednego wybuchu uczucia, które przecież potrafiło wypędzić go na drugą półkulę, lecz dopiero po latach wyciskał z zastygłej lawy zimne, a gorzkie, gryzące refleksje. Tak marnował sytuacje, jakby umyślnie stworzone dla poety, a chyba w tym celu tak drogo okupione, aby mógł z nich wysnuć arcydzieła, jak czynili to wielcy twórcy świata. Ale w duszy jego zjawiał się wcześniej jakiś straszliwy, snąć przeklęty przez Apollina filtr, który z niej nie wypuszczał żadnego uczucia, dopóki nie skwaśniało na ocet¹.

Na tle rozbudowanych metafor i językowej żonglerki widocznej w tak krótkim fragmencie, Przyboś poczyną się jawić, pomimo podniosłego tonu wypowiedzi, jako krytyk rzetelny, dbający o przejrzystość wypowiedzi i jej wystarczające uzasadnienie, czasem nawet aspirujące do wagi *stricte* filologicznych analiz. Wybór odniesień, badawczego tła, na którym dwudziestowieczny poeta prezentuje swoją lekturę wiersza, można zresztą potraktować jako osobną, wartą rozpatrzenia kwestię, ważką zwłaszcza dla problematyki recepcji dzieła Norwida w dwudziestolecie międzywojennym. *Trzy strofki* awangardowy poeta czyta z godną podziwu dokładnością, którą dostrzegają – czasami z zaskoczeniem, czy nawet niedowierzaniem – późniejsi badacze. Wacław Kubacki pisze: „W szkicu *Próba Norwida*, jakiemu krótkiemu utworowi poświęcił Przyboś znajdujemy z pewnym zdziwieniem dość tradycyjną próbę analizy tego

¹ C. Norwid, *Dzieła*, wydał, objaśnił i wstępem krytycznym poprzedził T. Pini, Warszawa 1934, s. XXXIV. W cytowanym fragmencie zachowuję oryginalną pisownię.

lirycznego wiersza”². Słowa te potwierdza kilka co najmniej fragmentów wywodu Przybosia. Już stwierdzenie: „A on ledwie wyrzekł trzy zdania” skupia naszą uwagę na kształcie utworu. Wiersz Norwida – w zgodzie z tytułem – rzeczywiście ma budowę stroficzną; więcej – każda z trzech zwrotek jest strofą zamkniętą, „zwartą i skończoną całością syntaktyczno-intonacyjną, objętą zamkniętym układem rymowym”³. Można je zatem traktować jako trzy odrębne, choć powiązane ze sobą, zdania. Oczywiście, iż „segmentacja tekstu jest zawsze – w mniejszym lub większym stopniu operacją znaczeniową”⁴ i jako taka podlega różnym zabiegom interpretacyjnym, których jakość i trafność zależy w dużej mierze od rzetelności uprzednio przeprowadzonych analiz. Nabiera to szczególnej wagi w odniesieniu do tekstu poetyckiego, delimitowanego podwójnie: „na grupy syntaktyczne zgodnie z regułami składni obowiązującymi w danym języku oraz na wersy według swoistych reguł wierszowego porządkowania wypowiedzi”⁵. Z powyższych zależności doskonale zdaje sobie sprawę Marian Tatar; w sukurs przychodzą mu wypracowane na gruncie językoznawstwa klasyczne już metody rozbiórki zdania wielokrotnie złożonego. O *Trzech strofkach* – inaczej niż Przyboś – pisze:

Otóż jest to jedno do gigantycznych rozmiarów rozbudowane zdanie. W dodatku nie posiada ono wyraźnego zakończenia, albowiem nakazy można mnożyć w nieskończoność. Tradycyjna analiza składniowa w układzie linearnym unaocznia wskazaną cechę:



Równocześnie ujawnia się inna właściwość owego zdania złożonego. Przeciwstawienie równorzędnych zdań szóstego i ósmego („nie myśl”, „nie mów”) dziesiątemu („lecz żyj”) oraz jedenastemu („i myśl”) i piętnastemu („a mów”) wprowadza innego rodzaju napięcie. Tym razem jest ono natury logiczno-konstrukcyjnej. Albowiem owe wielokrotne złożenia wskazują na dominowanie aspektu logiczno-rozumowego. Jest to zresztą znana powszechnie właściwość hipotaksy⁶.

W świetle poczynionych przez badacza ustaleń opinia Przybosia, zyskuje nowe wyjaśnienie, wsparte o drobiazgową analizę kompozycji utworu. Siła oddziaływania liryku Norwida ma zatem swoje źródło również w jego kunsztownej formie. Graficzny

² W. Kubacki, *Łzy-perły*, „Przegląd Tygodniowy” 1983, nr 41, s. 14.

³ *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1998, s. 527.

⁴ D. Urbańska, *Wiersz wolny. Próba charakterystyki systemowej*, Warszawa 1995, s. 17.

⁵ D. Urbańska, *Wiersz wolny...*, s. 11.

⁶ M. Tatar, *O „Trzech strofkach” Norwida*, „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 3, s. 134.

wykres, którym, zapewne dla większej klarowności wywodu posłużył się Tataara, uwidacznia wszak wyraźnie, iż jego rozpoznania nie stoją w opozycji do stwierdzeń autora *Zapisków bez daty*, wręcz przeciwnie: są względem nich komplementarne. Przyboś, obstając przy trójkowym podziale utworu, przekonuje:

Trzy strofki to trzy apostrofy do ukochanej. Druga i trzecia związane są ściśle ze sobą: druga formułuje to samo wezwanie w formie zaprzecznej, trzecia w formie twierdzącej. Symetrię tych strof uwydatniają te same słowa: „I nie myśl” – „I nie mów” – „I myśl” – „A mów”.

Z całej *Próby Norwida*, która Wacławowi Kubackiemu przywodzi na myśl tradycyjne metody analizy liryki, ten fragment wydaje się najsilniej zakorzeniony w strukturalnie zorientowanych badaniach literackich. Użycie fachowej terminologii (wcześniej Przyboś unikał takich sformułowań, pisząc raczej o bezpośrednim zwrocie do osoby lub o adresacie wiersza, choć trudno rozstrzygnąć, czy był to gest celowy, mający na celu podkreślenie rangi tego, konkretnego wyimku), wskazywanie na relacje wiążące poszczególne zwrotki, wreszcie wydobywanie elementów szczególnie istotnych, dookreślenie ich pozycji w utworze, wyraźne upodobanie do słów związanych z formą („formułuje to samo wezwanie w formie zaprzecznej”)... Stosowane słownictwo, namysł nad konstrukcją wiersza, podkreślenie sformułowań szczególnie ważkich nie tylko udanie – *vide* uwagi Kubackiego – wpisują się w kontekst analiz właściwych poetyce, ale też służą legitymizacji dyskursu krytyka jako znawcy przedmiotu. To ważne, ponieważ – łatwo sprawdzalne w odniesieniu do liryku Norwida – pośrednio uprawomocniają też inne stwierdzenia Przybosia, który występuje tym razem nie w roli poety, lecz... badacza. I to badacza-defensora, który stara się nie tylko zgłębić znaną mu skądinąd materię, ale też odkłamać twórczość innego poety, dotychczasowym opiniom przeciwstawiając swoje własne. Z dystansem – co zrozumiałe – odnosi się jedynie do interpretacji genetycznych, zwłaszcza tych bazujących przede wszystkim na danych, mniej lub bardziej szczegółowych, dotyczących przebiegu życia autora: „Pisał [Norwid] *Trzy strofki* jak list bezpośrednio zaadresowany, czy myślał o przekazaniu go Marii Kalergis? Niech odpowiedzą biografowie” [PN, 101].

Marian Tataara tego typu dociekań, które Przyboś – jak twierdzi inny badacz – „pozostawił żywotopisarzom”⁷, nie uznaje za najbardziej istotne, choć docenia ich wartość w całościowej lekturze wiersza. Odwołuje się do nich – sygnalnie – zaraz na początku szkicu, świadom, iż to nie historia znajomości Norwida z piękną bratanicą hrabiego Nesselrode, przesądza o znaczeniu utworu. Pełnić może jedynie funkcję

⁷ W. Kubacki, *Łzy-perły...*, s. 14.

pomocniczą. Datacja liryku wydaje mu się o wiele ważniejsza, otwiera bowiem, poza kwestiami jawnie biograficznymi, jeszcze inne możliwości interpretacyjne. Na początek stwierdza:

Wiersz Norwida *Trzy strofki* przynależy do niezbyt licznej grupy liryków, które zostały opublikowane jeszcze za życia poety. Daty powstania tego utworu: 1854, i ogłoszenia drukiem w krakowskim „Czasie”: 1858, nie są bez znaczenia. Zdają się bowiem więcej wyjaśniać – niż skądinąd konieczne, wywody o adresatce, pani Kalergis, oraz zestawienia z odpowiednimi fragmentami korespondencji z Marią Trembicką. Wyjaśnienie genezy *Trzech strofek* może przyczynić się jedynie do pełniejszego zrozumienia warstwy semantycznej, nie przedstawiającej zresztą większych kłopotów⁸.

Podane informacje wyzyskuje Tatara do szkicowego przedstawienia zakrojonego wskazanymi datami wycinka ówczesnej epoki:

Lata 1854 i 1858 wskazują na początek drugiej połowy XIX stulecia, na czas, kiedy w zachodniej Europie po klęsce Wiosny Ludów romantyzm polityczny przeszedł już do historii, a literatura i sztuka romantyczna znalazły się w odwrocie. Dla kultury polskiej również skończyła się świetność epoki. Kiedy Norwid pisał ów wiersz nie żyli już Słowacki i Chopin, a ogłosił go po śmierci Mickiewicza i na rok przed zgonem Krasińskiego. Przypomniane w tym miejscu znane fakty wyraźnie określają odmienną sytuację historyczną i psychologiczną, w jakiej powstały *Trzy strofki*. I dlatego rzeczą najbardziej wyczuwalną jest jego ton uczuciowy inny niż w romantycznej poezji miłosnej⁹.

Znamienne, że wartość polskiej kultury mierzona jest artystycznymi dokonaniem wybitnych jednostek, które – w ujęciu badacza – stanowią warunek *sine qua non* świetności wskazanej epoki. Jej umowne ramy określa Tatara w oparciu o czas powstania i publikacji na łamach prasy wiersza Norwida, niemal w dziesięć lat po klęsce ruchów narodowowyzwoleńczych w Europie. Rytm wewnętrznych przemian wyznaczają natomiast daty zgonów poszczególnych wieszczów i śmierć Szopena, któremu autor *Trzech strofek* poświęcił jeden ze swoich poematów. Cel przywołania tych zdarzeń jest jasny: ma służyć lepszemu objaśnieniu swoistości wiersza, nawet jeśli zestawione zostają ze sobą sytuacja polityczna państw Europy i zawężone do enumeracji nazwisk nadzwyczaj znaczących twórców, spojrzenie na kulturę polską¹⁰.

⁸ M. Tatara, *O „Trzech strofkach”*..., s. 129.

⁹ M. Tatara, *O „Trzech strofkach”*..., s. 129.

¹⁰ Marian Tatara formułuje swe sądy w oparciu o selektywną definicję kultury, włączając w obręb „kultury polskiej” jedynie zjawiska z zakresu poezji i muzyki. Charakter zapatrywań filologa szczególnie wyraźnie uwidacznia fragment: „literatura i sztuka romantyczna znalazły się w odwrocie. Dla kultury polskiej również skończyła się świetność epoki”. W zaprezentowanym tu rozumieniu pojęcia kultury, w jej skład wchodzi jedynie najbardziej wartościowe wytwory ludzkiej działalności, którymi okazują się przede wszystkim ekstensje mentalne, głównie sztuka (w tym – szeroko pojmowana „sztuka słowa”). Stąd określenie: „kultura polska” może się wydawać co najmniej dyskusyjne, zwłaszcza z punktu widzenia antropologa, bazującego na globalnej definicji kultury. Próby doprecyzowania, chociażby przy użyciu specyfikującego epitetu, również narażone są na niebezpieczeństwo nieścisłości terminologicznej. *Vide*: chociażby przykład kultury literackiej, czy – ściślej – polskiej kultury literackiej wskazanego

Przyboś natomiast umieszcza pod wierszem, w nawiasie, datę (1854), pozostawiając ją jednak – w zgodzie z przyjętymi założeniami – bez komentarza. W odróżnieniu od przywołanego badacza, poza ogólnymi stwierdzeniami o poprzednikach Norwida, którzy tak wiele „zużyli słów dla wypowiedzenia miłosnych uniesień!”, tworząc okazały repertuar wyznań i spowiedzi z sercowych rozterek, nie zgłębia tej problematyki, nie mnoży też przykładów, by na ich tle tym dobitniej wykazać odmiennosć *Trzech strofek*. Króciutki przegląd oświeceniowej i romantycznej liryki miłosnej proponuje nam natomiast Marian Tatara: utwór Cypriana Kamila umieszcza w szeregu innych wierszy, za podstawę ich doboru przyjmując analogiczną „sytuację podmiotu lirycznego”¹¹. „Określa [ją] w sposób jasny i niedwuznaczny odrzucenie go przez kobietę, która w dodatku rości doń jakieś pretensje. Nie jest sytuacja nadzwyczajna, chciałoby się rzec, że banalna. Utworów literackich ukazujących ową sytuację można znaleźć wiele, i to bez większego zachodu” – dodaje¹². *Differentia specifica* liryku Norwida kryje się w odmiennej niż modelowych w takich okolicznościach reakcji, których poetyckie przedstawienie odnaleźć można m.in. w Mickiewiczowskim wierszu *Do M****, czy późniejszym o kilka lat liryku *Na Alpach w Splügen*.

Autor *Zapisków bez daty* tę odmiennosć *Trzech strofek* dostrzega i omawia, choć uzasadnia ją przy użyciu krańcowo odmiennych argumentów. Przede wszystkim we fragmencie *Próby...*, poświęconym temu właśnie wierszowi, na pierwszy plan wysuwa się szczególne upodobanie Przybosia do porządkujących klasyfikacji, w tym wypadku – genologicznych. Wprowadzając tekst liryku poprzedza go następującą uwagą: „*Trzy strofki*, jedyny erotyk Norwida, w którym bezpośrednio zwraca się do ukochanej” [PN, 100]. Nie wspomina jednak ani słowem o innych erotykach poety... Zwyczajowe klasyfikowanie wskazanego tekstu Norwida jako erotyku nie budzi dzisiaj większych zastrzeżeń – ani czytelników, ani badaczy. Więcej nawet – uwidacznia milcząco uznany za właściwy *modus* lektury tego liryku. Przyczyną odczytywania *Trzech strofek* jako wiersza o tematyce miłosnej, może być z jednej strony nawyk do interpretowania go przez pryzmat biografii autora, z drugiej obecność tego utworu, jedyne spośród

okresu, które wymaga, i to zaraz na wstępie, podjęcia trudu odpowiedzi na pytanie, co stanowić miałyby tutaj przedmiot badań. Por. rozważania Ewy Kosowskiej, „*Literatura popularna*” – *igraszki semiologiczne*, w: *Poszukiwania teoretycznoliterackie*, red. E. Czaplejewicz, E. Kasperski, Warszawa 1989, s. 405-431.

¹¹ M. Tatara, *O „Trzech strofkach”...*, s. 129.

¹² M. Tatara, *O „Trzech strofkach”...*, s. 129.

wszystkich liryków Norwida, w *Polskiej pieśni miłosnej* Jana Lorentowicza¹³. Potencjalną siłę oddziaływania tego faktu uznać można za niewielką, bądź ograniczoną do niewielkiego grona odbiorców. I będzie to słuszne, jeśli za szczególnie znaczący przyjmiemy jedynie kontekst, w jakim, za sprawą redaktora, znalazł się wiersz Norwida, który, umieszczony w obrębie tematycznie uporządkowanego zbioru tekstów poetyckich, stał się po prostu jednym wielu możliwych przykładów utworu podejmującego, od wieków eksplorowany na gruncie liryki, problem miłości. Sposób podejścia wskazanego już w tytule tomu zagadnienia oczywiście nie podlega namysłowi, choć – i to szczególnie znamienne – zawarta w antologii wersja *Trzech strofek*, niezgodna, dodajmy, z oryginałem utworu i odbiegająca też od jego pierwodruku, przejęta zostaje przez późniejszych wydawców dzieł Norwida. A jest to o tyle ważne, że w równym stopniu, a może nawet większym, niż sugestia lektury w ramach *Polskiej pieśni miłosnej*, o rozumieniu utworu decyduje jego kształt graficzny, zwłaszcza wszelkie niuanse interpunkcyjne, o które toczą boje, choć z różnym skutkiem, współcześni badacze. Skoro jednak znamy kryterium doboru tekstów zastosowane przez Jana Lorentowicza, warto się zastanowić, na jakiej podstawie włączył on *Trzech strofki* do kompletowanego zbioru.

Przyboś poprzestaje na prostym stwierdzeniu: „Wielka miłość wyraziła się oto w tym króciutkim wierszu” [PN, 100], bez analizy językowych konstrukcji, które umożliwiają przejawianie się uczucia. W tej partii szkicu posiłkuje się bowiem przede wszystkim nazwami gatunkowymi. Ich nagromadzenie w obrębie tak krótkiego fragmentu pełni rolę co najmniej dwojaką: stanowi wyraz (sic!) świadomości genologicznej krytyka i jednocześnie wymaga określonej kompetencji od czytelników *Próby...* Określenie „erotyk” pada dwukrotnie: raz w funkcji wyróżniającej: „jedyny erotyk Norwida, w którym bezpośrednio zwraca się ukochanej”, z podaniem relewantnej cechy *Trzech strofek*, które przyjmują formę apostrofy, co zdaniem Przybosia w obrębie liryków miłosnych autora Cypriana Kamila stanowi niewątpliwy wyjątek, ponownie natomiast z uściślającym epitetem: „Jest to erotyk pożegnalny” [PN, 101]. W pierwszym przykładzie nie przywołuje żadnych innych utworów Norwida, co mogłoby dać asumpt do porównań, służyć silniejszemu jeszcze wyeksponowaniu osobliwości *Trzech strofek*, a wreszcie uczynić zadość ciekawości odbiorców, którzy

¹³ J. Lorentowicz, *Polska pieśń miłosna*, b.m. [1913], wyd. II Warszawa 1921. Fakt ten podkreśla również Marian Tatar. „Jan Lorentowicz w swojej antologii *Polska pieśń miłosna* zamieścił go jako jedyny wiersz Norwida”. Zob. M. Tatar, *O „Trzech strofkach”*..., s. 133.

wiedząc, jakie teksty Norwida zaliczyliby Przyboś do erotyków, poza, oczywiście omawianym wierszem, mogliby dodatkowo dokonać rekonstrukcji „modelu erotyku” w rozumieniu autora *Zapisków bez daty*. Takich informacji brak. Przyboś jest również jak najdalszy „od ejdetycznej analizy samych pojęć gatunkowych”¹⁴, czy prób budowania definicji. Używając nazw gatunkowych, wyręcza nas od odpowiedzi na pytania: „<<gdzie to umieścić>>”, „<<jak to czytać>>”, w ostateczności więc „<<jak to zaklasyfikować>>”¹⁵, choć nie zwalnia z obowiązku weryfikacji jego ustaleń. Ale też i materia literacka przedmiotów gatunkowych, w obliczu swej różnorodności wystawia badaczy na nie lada próbę. Wszak nie tylko Przyboś pisze o wierszu miłosnym. W sukurs przychodzą mu inni czytelnicy *Trzech strofek*, którzy zazwyczaj często i obficie cytują obszerne fragmenty jego szkicu. I tak Anna Kamieńska pisze, oprócz wspomnianego utworu przytaczając dodatkowo wersy innego wiersza Norwida:

Liryki miłosne romantyków, nawet te najpiękniejsze, mają w sobie jednak elementy ody, patosu, celebralności. Dlatego tak zadziwiają erotyki Norwida swoją prostotą. Mówiliśmy już ze sceptycyzmem o tzw. prostocie. Jakże często jest ona pozorna, jest konwencją, jak każda inna jest swoistym kunsztem. *Daj mi wstążkę błękitną* - . [...] Wszystkie erotyki Norwid są erotykami jakby negatywnymi, erotykami samotności. [...] W wierszu *Trzy strofki* [...] Norwid tłumaczy swój wyjazd za Ocean, do Ameryki jako rezygnację z miłości¹⁶.

Kłopot jednak pozostaje ten sam – wedle jakich kryteriów uznać można wiersz za erotyk, zwłaszcza, że „relacje gatunku i tematu jako kategorii świadomości literackiej nie są, jakby się zdawało, bezkolizyjne”¹⁷, a prócz tego wiadomo, iż

[...] konkretne formy literackie (objawiające się w strukturze artystycznej konkretnych utworów) nie realizują (w każdym razie nie muszą realizować) określonych paradygmatów gatunkowych, apriorycznych wobec nich i danych „z góry”, tak jak jakaś *langue* poprzedza każde zrealizowane w niej *parole* istnieją po prostu jako dostępny potencjalnie każdemu zasób form tradycji literackiej, form reprezentowanych na ogół przez określone – tj. charakterystyczne – tekstowe reprezentacje¹⁸.

„Negatywny erotyk” wedle Kamieńskiej byłby zatem utworem złudnie prostym. Dodać by można, iż użyte przez poetkę określenia: „pozorna (prostota)”, „konwencja”, „kunszt”, wręcz sugerują obecność w tak precyzyjnie skonstruowanym liryku całego szeregu retorycznych strategii, które zapewniają mu ową „niewymyślną wymyślność”,

¹⁴ K. Bartoszyński, *Wobec genologii*, w: *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki, I. Opacki, Warszawa 2000, s. 9.

¹⁵ S. Balbus, *Zagłada gatunków*, w: *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki, I. Opacki, Warszawa 2000, s. 20.

¹⁶ A. Kamieńska, *Od Czarnolasu. Najpiękniejsze wiersze polskie*, Warszawa 1971, s. 180-181.

¹⁷ J. Abramowska, *Gatunek i temat*, w: *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki, I. Opacki, Warszawa 2000, s. 59.

¹⁸ S. Balbus, *Zagłada gatunków...*, s. 27. Wszelkie podkreślenia w cytowanym fragmencie pochodzą od autora artykułu.

niemal natychmiast zjednującą niechętnego nadmiarom słownej sztukaterii czytelnika. Ale epitet „negatywny” odnosi się również do poruszanej problematyki: wiersz o samotności, odosobnieniu, będzie negatywem kipiącego od miłosnych treli erotyku. Apostrofa zamiast dialogu, *soliloquim* zamiast ponawianego wyznania miłości, autorefleksja w miejsce apoteozy ukochanej osoby. Czy jednak którekolwiek z tych stwierdzeń mogłoby dotyczyć *Trzech strofek*?

Przyboś nazywa je „erotykiem pożegnalnym” i podobnie jak Kamieńska i Kubacki („Na rozstanie ze swą wieloletnią, nieszczęśliwą miłością napisał Norwid erotyk pt. „Trzy strofki”¹⁹) łączy z wyjazdem poety do Ameryki. Dalibóg nieprzychylność gładkoscórej Kalergi nie była jedynym powodem opuszczenia kraju przez Norwida²⁰. A i sam wiersz odczytywany bywał również jako rozrachunek Cypriana Kamila z ojczyzną, choć tę interpretację, opartą jedynie na pojedynczej wzmiance²¹, stanowczo odrzucono.

Autor *Próby...* raz jeszcze, niejako mimochodem, stwierdza: „Zdumiewający dokument poetycki”, umieszczając tę frazę bezpośrednio pod cytowanym wierszem. Kilkakrotnie uzewnętrzniania niechęć do biograficznych dociekań tym razem znalazła zaskakujący wyraz. Jak bowiem inaczej rozumieć to określenie? Na jakich zasadach Przyboś przypisuje *Trzem strofkom* status „dokumentu poetyckiego”? Epitet służy tu rzecz jasna dookreśleniu materii, w jakiej jest ów „dokument” sformułowany. Sam tekst wiersza mógłby zatem posłużyć za poświadczenie uczucia pewne i wystarczające, oczywiście przy założeniu identyczności fizycznego autora tekstu i podmiotu liryku, które krytyk milcząco przyjmuje, odcinając się wszak kategorycznie, choć nie zawsze konsekwentnie, od biografistyki. Czy zarzuca „genezę psychologiczną” utworu – jak

¹⁹ W. Kubacki, *Łzy-perły...*, s. 14.

²⁰ Zob. uwagi Jolanty Czarnomorskiej, *Norwid w paryskiej prefekturze policji. O wyjeździe poety do Ameryki*, „*Studia Norwidiana*” 1993, nr 11, s. 151-162.

²¹ Juliusz Wiktor Gomulicki wyjaśnia: „w tym samym roku, w którym *Trzy strofki* ukazały się po raz pierwszy w druku (1858), Leon Czaykowski, przebywający wtedy w Paryżu, otrzymał od poety tekst trochę odmiennej redakcji tego wiersza, a prócz niego rewelacyjną informację, że jest to „pożegnanie Polski”, napisane „w chwili przyjazdu jego do Ameryki, gdzie dość długi czas przebywał” [...]. Informację tę zlekceważył Przesmycki (który nb. jak najfałszywiej połączył ten wiersz z... zacną Marią Trębicką, twierdząc, że „tytuł wymieniony u p. Czaykowskiego jest bez kwestii mylny” (na to zgoda, wydaje się jednak, że Czaykowski tytuł ów – *Pożegnanie Polski* – dopisał sam, jako komentarz, wiedząc, że tytułem wiersza są *Trzy strofki*, i ten bowiem wymienił, pisząc go jednak z małych liter). [...] Otóż to wszystko wcale nie jest takie proste, tego rodzaju bowiem całkowicie świadome skierowanie jednego wiersza pod dwa adresy równocześnie ma bardzo wymowną analogię zarówno we wcześniejszym o parę lat wierszu *Marmur biały* [...], jak i w późniejszej elegii *Na zgon Poezji* [...]. W rezultacie najostrożniej będzie stwierdzić, że poeta pisząc wiersz do kobiety, która go nie rozumiała i lekceważyła, myślał równocześnie o własnym społeczeństwie, i że po paru latach ten drugi adres podał przypadkowemu rozmówcy, słusznie uważając, że i taki adres ma całkowite uzasadnienie w jego biografii literackiej”, Norwid, *Dzieła zebrane*, opr. J. W. Gomulicki, t. 2, *Wiersze. Dodatek krytyczny*, Warszawa 1966, s. 454. Rzeczywiście – „to wszystko wcale nie jest takie proste” – wymaga dalszych poszukiwań i równoległe przeprowadzanej, choć całkowicie odmiennej, interpretacji wiersza.

sugeruje Kubacki? Raczej porzuca w pół drogi, skupiając się w dalszych partiach szkicu głównie na formie liryku. Wcześniej jednak raz jeszcze stawia przed czytelnikiem zadanie, które wymaga – ponownie – namysłu nad genologicznym uwikłaniem omawianego tekstu. Dość nieoczekiwanie pojawia się bowiem, przy tłumaczeniu tytułu wiersza, kolejna nazwa gatunkowa:

Już tytuł wiersza jest niesamowity w ironicznym zdrobnieniu, jakby tu chodziło o sentymentalną pastorałkę: „strofki”. Położony z pewnością po napisaniu wiersza, ten tytuł mówi wiele, więcej niż jakikolwiek inny, bo też i wiersz, najbardziej osobista liryka autora *Promethidiona*, wybił się z najgłębszego wzruszenia poety. Co mówię! Z cierpienia, z bólu, wycierpianego do ostateczności. Wierszyk ten jest już wnioskiem, kresem doświadczenia, ale i – czytajcież uważnie – krzykiem opanowanym, zwycięstwem. Dlatego w tytule mógł Norwid napisać „strofki” [PN, 100].

Gest nadawania tytułu, zazwyczaj skryty w meandrach procesu twórczego i z dużymi zastrzeżeniami poddający się, w oparciu o dodatkowe dane, krytycznej rekonstrukcji, urasta w tym fragmencie szkicu do rangi szczególnie istotnego elementu praktyki pisarskiej, którą, zdaniem Przybosia, można odtworzyć z zachowaniem jej poszczególnych etapów. Niewinne, wydawałoby się *deminutivum* obudziło w krytyku prawdziwego eksploratora wewnętrznych przeżyć, którym artystyczny wyraz nadał, już wobec nich zdystansowany – romantyczny poeta. Jakże dalekie to od postawy romantycznego wieszczka, od *furior poeticus*, które wznieca niemożliwe do opanowania uczucie. W komentarzu Przybosia na pierwszy plan wysuwa się dość śmiała teza o genologicznym, czy też quasi-genologicznym zabarwieniu tytułu, który okazuje się grą z odbiorcą. Można rzecz jasna interpretować *Trzy strofki* jako tytuł „formalny”²², a więc odnoszący się nie do treści utworu, lecz obrazujący, w telegraficznym skrócie, jego konstrukcję. Można też – i to właśnie czyni autor *Sensu poetyckiego* – sytuować tytuł w obrębie dotychczasowej tradycji literackiej. Można wreszcie zapytać, w jakim stopniu sam tekst wiersza uprawnia do takich operacji. Tradycją aktywną, aktualizowaną w lekturze Przybosia będą wiersze o analogicznych tytułach i podobnej tematyce, choć realizowane w krańcowo odmiennej stylistyce, prawdopodobnie z wykorzystaniem – co sugerowałoby określenie „sentymentalna pastorałka” – pasterskiego sztafażu o starożytnej proveniencji²³. Taką jednak konwencję, żywotną jeszcze w okresie

²² H. Markiewicz, *Tytuły dzieł literackich*, w: tegoż, *Zabawy literackie*, Kraków 1998, s. 11. Zob. też. M. Piechota, *O tytułach dzieł literackich w pierwszej połowie XIX wieku*, Katowice 1992.

²³ Zob. chociażby: A. Dobakówna, *Sielanka końca XVIII i pierwszej połowy XIX wieku wobec polskiej tradycji gatunku*, w: „Roczniki Humanistyczne” 1970, z. 1, s. 79-104. Co ciekawe, „W literaturze przedmiotu wspomniano o tym, że sielanka służy jako maska literaturze erotycznej. Nie można zaprzeczyć, że sprawy związane z uczuciem cieszą się dużym zainteresowaniem sielankopisarzy staropolskich. [...] Pięśń miłosna jest przede wszystkim pieśnią o miłości. Funkcję wyznania pełni ona raczej rzadko; w większości przypadków miłość po prostu służy za temat, i to temat traktowany

preromantyzmu dwudziestowieczny poeta stanowczo odrzuca. I rzeczywiście – *Trzy strofki* to nie sentymentalne piosenki, to nie opis schadzek w sprzyjającej kochankom sielankowej scenerii, to nawet nie *Zabawki wierszem*, w których jeden z bohaterów wyznaje: „Przed samą tylko będę się ciszą, / Na moje skarżył skrzywdzenie”²⁴. Związek między tekstem wiersza Norwida a jego tytułem, zasadza się więc, zdaniem Przybosia, na ironicznym odwróceniu. *Trzy strofki* miałyby zatem czytelnika zwodzić pozorną błahością podejmowanego tematu, mieć lekkością, a wszystko to na mocy *decorum*. A zatem określenie *strofka* odczytywane jest przez Przybosia jako wartościujące; nie jest to po prostu niewielkich rozmiarów strofa, króciutka zwrotka, ale jasny przekaz dotyczący – domniemywanego – stosunku autora do popełnionego przezeń utworu, jego ważności, wreszcie rangi poruszanego problemu. Czytelnicze napięcie rodzi tu rozziew między oczekiwaniem, wzbudzonym przez tytuł, a danym tekstem. Krytyk przyjmuje to rolę „wtajemniczonego”, który cierpliwie tłumaczy, iż „zniewalający urok ironicznego sposobu mówienia (*Sprechweise*) z tego właśnie wynika, że pozwala on domyślać się czegoś innego niż to, co dosłownie wypowiada”²⁵. „Tytuł ten mówi wiele, więcej niż jakikolwiek inny [...]” – przekonuje Przyboś. Natomiast sam „wiersz, najbardziej osobista liryka autora *Promethidiona*, wybił się z najgłębszego wzruszenia poety. [...] Z cierpienia, z bólu, wycierpianego do ostateczności” [PN, 100]. Te dwa zdania przedziela znaczącym wykrzyknieniem: „Co mówię”, aby tym bardziej zaakcentować siłę doznań. Taki urywek, wyrwany z kontekstu, analizowany bez znajomości utworu, o którym traktuje, przywołać może na myśl nie tylko koncepcje poznania lirycznego, propagowane przez autora szkicu, ale też romantyczne „teorie sztuki jako ekspresji”, które

[...] można streścić następująco: dzieło sztuki w istocie swej czyni to, co wewnętrzne – zewnętrznym; skutek procesu twórczego zachodzącego pod naporem uczucia stanowi ucieleśnienie postrzeżeń, myśli i emocji poety. [...] Spośród elementów konstytuujących utwór poetycki podstawowym staje się język, a zwłaszcza figury mowy, przy czym palącym problemem

ówcześniej – z racji pewnego nasycenia intymnością – nieco po macoszemu [...]”, A. Dobakówna, *O sielance staropolskiej. Szkic problematyki*, „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 3, s. 15.

²⁴ J. Kleiner, *Sentymentalizm i preromantyzm. Studia inedita z literatury porobiorowej 1795-1822*, wydał z rękopisu i opracował J. Starnawski, Kraków 1975, s. 96. *Zabawki wierszem* to tytuł tomu wierszy, czy lepiej... „zbiorku poezji”. Tak, wyzyskując sentymentalną skłonność do zdrobnień w tytułach, pisze Juliusz Kleiner: „Zbiorek poezji, wydany w roku 1808, zatytułował Andrzej Brodziński tak samo jak Karpiński: *Zabawki wierszem*”, s. 95.

²⁵ B. Allemann, *O ironii jako o kategorii literackiej*, w: *Ironia*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2002, s. 23. Poprzedni epitet, użyty w cudzysłowie, pochodzi również z tego artykułu: „[...] specyficzna właściwość ironii polega właśnie na tym, że ta różnica jest przejrzysta dla wtajemniczonego (wtajemniczonym jest każdy, kto zrozumie, co jest ironicznego w koncepcie ironicznym w ogóle”, s. 23. Podkreślenie w tekście pochodzi od autora. Oczywiście trudno w tym momencie rozważań jednoznacznie rozstrzygać, czy takie miano rzeczywiście Przybosiowi przysługuje.

jest pytanie, czy stanowią one naturalny sposób wypowiedzenia emocji i wyobraźni, czy też rozmyślne powielanie poetyckich konwencji. Najistotniejszym kryterium wartości każdego utworu poetyckiego jest już nie to, „czy jest on wierny wobec natury?“, ani też „czy zadość czyni wymaganiom znawców bądź ludzi w ogóle?“, lecz odpowiedź na odmienne ukierunkowane pytania, a mianowicie: „czy jest on szczery?“, „czy jest autentyczny?“, „czy odpowiada intencji, uczuciu i rzeczywistemu stanowi umysłu poety w czasie tworzenia?“²⁶

Wszystkie trzy ostatnie *questio* rozstrzyga Przyboś na korzyść Norwidowego liryku i odpowiada nań twierdząco, przekonany, iż w *Trzech strofkach* mamy „[...] wgląd w umysł i serce samego poety“²⁷. Formę artystycznego wyrazu uzależnia bowiem od dokonanej *post factum* refleksji, a uczucie uznaje za pokonane, ujęte w karby rozumu, zracjonalizowane w liryk-wniosek. To już nie „wiersz-płacz“²⁸, nie ujęte w słowo ekstremum emocji, lecz „opanowany krzyk“. Tytuł utworu w takim ujęciu pełni więc nie tylko funkcję nawiązania do tradycji bukolicznych pieśni miłosnych (nawiązania – jak podkreśla Przyboś – przez zaprzeczenie); stanowi też czytelny sygnał zdystansowania się mówiącego podmiotu wobec przekazywanych treści i świadomego wyboru najbardziej adekwatnej do ich manifestacji formy poetyckiej. Na pytanie o autorską szczerość i autentyczność utworu, odpowiada krytyk już wcześniej, lokując *Trzy strofki* w ramach dokumentu poetyckiego, który upomina się o swe realne odniesienie, a w domyśle odnajduje je („Tak wielka miłość i tylko jeden bezpośredni jej ślad w liryce poety?“) w osobistych przeżyciach autora, opisanych, skomentowanych i poddanych wielokrotnie interpretacjom. I choć sam Przyboś często, nie tylko w obrębie tego szkicu, powtarza, iż „Trudno się zgodzić z traktowaniem [...] wiersza (i poezji w ogóle) jako odnośnika do biografii autora“²⁹, to uprawomocnienia prezentowanej przez siebie lektury *Trzech strofek* poszukuje właśnie w opowieści o nieszczęśliwej miłości Norwida do Marii Kalergis.

Przekonany o wielkości uczucia, nie stroni od wykrzyknień ani wzmacniających ekspresję wypowiedzi partykuł: „Jakaż to była miłość, kiedy za bluźnierstwo uznał zarzut, że zranił – jej wyznaniem – ukochaną. Bluźni się Bogu!“ [PN, 101]. Wybiera przy tym to ze znaczeń słowa „bluźnić“, które najlepiej odpowiada jego przeświadczeniom, potwierdzając jednocześnie słuszność własnych rozpoznań. Bo wszak ‘bluźnić’ to nie tylko „gadać przeciwko bogu i bożkim rzeczom“, choć takie użycie jest szczególnie częste, ale też „gadać złośliwie, nie do rzeczy, przeciw

²⁶ M. H. Abrahms, *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*, przeł. M. B. Fedewicz, Gdańsk 2003, s. 31.

²⁷ M. H. Abrahms, *Zwierciadło i lampa...*, s. 32.

²⁸ J. Przyboś, *Wiersz-płacz*, w: tegoż, *Czytając Mickiewicza*, Warszawa 1998, s. 208.

²⁹ J. Przyboś, *Wiersz-płacz...*, s. 208.

zdrawemu rozsądkowi”³⁰. A odnotowują wszystkie z tych znaczeń zarówno dziewiętnastowieczne słowniki języka polskiego, jaki i te najbardziej współczesne, także z czasów Przybosia. Pomimo zapewnień krytyka najbliższe wydaje mi się jednak – w odniesieniu do pierwszej zwrotki – sprzeniewierzenie się prawdzie:

Nie bluźń, żem zranił Cię lub jeszcze ranię,
Bom Ci ustąpił na mil sześć tysięcy
I pochowałem łzy me w Oceanie
Na pereł więcej!...

Parafrazy wcześniej wypowiedzianych przez kwestii, na które z takim oburzeniem odpowiada mówiący, doszukiwać się można w inicjalnym wersie. Poczucie doznanej, czy nawet wciąż doznawanej krzywdy, o które adresatka oskarża zwracającego się do niej mężczyznę, jego zdaniem nie ma żadnych realnych podstaw; więcej nawet – jej zarzut nabiera znamion oszczerstwa. Trudno odnaleźć jednak chociażby echo wyznania miłości, o którym wspomina Przyboś. Całą strofę uznać można zresztą za rozbudowaną ripostę, w której mówiący skłania się raczej ku charakterystyce własnego położenia, która winna posłużyć zranionej (?) kobiecie do ponowej refleksji i oceny zaistniałej sytuacji. Szczegółową analizę tego fragmentu przedstawia Marian Tatara:

Pierwsza zwrotka odróżnia się od pozostałych nie tylko składniową konstrukcją. Stanowi ona zamkniętą całość – cztery zdania podrzędne, zależne od nagłosowego wezwania: „nie bluźń!”: „zranił”, „ranię”, „Ci ustąpił”, „pochowałem łzy”, układające się w dwie symetryczne pary: rozłączną w pierwszym wersie i łączną w dalszych wersach. Otrzymujemy w ten sposób patetyczną tyradę retoryczną, której funkcją jest obrona przed nieuzasadnionymi zarzutami. Okres ten z natury rzeczy musi posiadać strukturę monologu³¹.

Okrzyk „nie bluźń” można zatem odczytywać nie jako wywyższenie uczucia, lecz jako gest defensywny, skupiony na ochronie mówiącego „ja” i domagający się prawdy. Szczeroci kobiety wobec siebie, wobec mężczyzny i uczciwej oceny ich wzajemnych relacji. Uwzględniając specyfikę budowy liryku, można wręcz dostrzec, iż obecne w wierszu rozkazniki „[...] wskazują [...] na urażoną dumę. Miłość schodzi na dalszy plan. Ważniejsza jest godność odtrąconego wielbiciela, dla którego opinie głoszone przez kobietę są sprawą honoru”³². Brak też jakichkolwiek sygnałów, które – jak chce Przyboś – pozwoliłyby domniemaną wypowiedź adresatki uznać za reakcję na złożone jej wyznanie miłości. Krytyk czyta jednak ten początkowy fragment wiersza z

³⁰ Oba cytaty za S. B. Linde, *Słownik języka polskiego*, t. 1, Warszawa 1994 (reprint), s. 129.

³¹ M. Tatara, *O „Trzech strofkach”*..., s. 135.

³² M. Tatara, *O „Trzech strofkach”*..., s. 133.

wyjatkowym upodobaniem. Powraca doń raz jeszcze, pominąwszy wszak inicjalną linię:

Pierwsza strofa, wolna od podkreśleń, brzmi, mimo to, najjaśniej i najpełniej. Niesie treść uczuciową (nie ocenioną jeszcze jako wartość moralna) jak wezbrany, potężny okrzyk.

Bom Ci ustąpił na mil sześć tysięcy
I pochowałem łyżę me w Oceanie
Na pereł więcej!...

Obraz ogromny. Nie można potężniej wyrazić – potęgi uczuciowej tego bohaterskiego rozstania. Tyle razy do pereł czy brylantów porównywane łyże – tu, w tym obrazie, skojarzone zostały z perłami nie dla ozdoby, lecz dla koniecznej treści. łyże jak pereł, bo rodzi je, jak pereł, ból. Tyle razy do pereł czy brylantów porównywane łyże – tu, w tym obrazie, skojarzone zostały z perłami nie dla ozdoby, lecz dla koniecznej treści. łyże jak pereł, bo rodzi je, jak pereł, ból [PN, 103].

Obecność w opisie powtórzeń leksykalnych („potężny okrzyk”, „potężniej wyrazić” – „potęgi uczuciowej”), superlatywa („najjaśniej”, „najpełniej”), wreszcie dobór słów, aspirujących do wyrażenia ogromu zjawiska pozwala przypuszczać, iż kształt komentarza w dużej mierze pozostaje pod wpływem metaforyki wiersza, którą krytyk próbuje właśnie w tym momencie objaśnić. Siła perswazyjnego oddziaływania liryku jest więc niezaprzeczalna, choć dowiedziona jedynie pośrednio, przez analogie językowych konstrukcji. Przyboś, pisząc o doniosłości obrazu poetyckiego pomija detale, takie jak użycie majuskuły³³, czy układ i rodzaj rymów.

Cytowany wyżej urywek *Próby Norwida* wyzyskuje w swoim artykule Wacław Kubacki, wcześniej jednak przedstawia ogólny zarys własnego odczytania pierwszej zwrotki. Skupia się przede wszystkim na środkach retorycznych, służących kreacji „dyskursu wzniosłości”³⁴:

Uderzającą cechą tego wiersza jest patos obrazowania – hiperbola – którą estetyka epoki zaliczała do kategorii „wzniosłości”³⁵. O rozstaniu pisze Norwid: „Bom Ci ustąpił na mil sześć tysięcy”. Rozdział między zakochanym i obojętną kobietą mierzy się na kontynenty. Cierpienie i ból dochodzą do głosu w sposób jeszcze bardziej zaskakujący.

³³ Taki zapis, jak zauważa Wacław Kubacki, zależy w dużej mierze od „[...] ortografii i typografii epoki, która pewne wyrazy nacechowane imaginatywną wielkością, jak Ocean, Chaos lub Natura – pisała i drukowała dużą czcionką”. W. Kubacki, *Łyże-perły...*, s. 14.

³⁴ Jarosław Płuciennik wspomina o koniecznym rozróżnieniu „[...] doświadczenia wzniosłości (*experiences of the sublime*), wzniosły dyskurs albo dyskurs wzniosłości (*Talk about the sublime*) oraz mówienie o wzniosłości (*talk about the sublime*)”. Zob. G. Sircello, *How Is a Theory of the Sublime Possible?*, w: „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1993, s. 33. Cyt. za: J. Płuciennik, *Retoryka wzniosłości w dziele literackim*, Kraków 2000, s. 33, 156.

³⁵ Oczywiście o hiperboli, jako jednym z elementów „szlachetnego wysłowienia” wspomina już Pseudo-Longinus. Zob. *Trzy poetyki klasyczne. Arystoteles, Horacy, Pseudo-Longinus*, przeł., wstępem i objaśnieniami opatrzył T. Sinko, Wrocław 1951. Recepcję jego dzieła w romantyzmie oraz miejsce estetyki „górnosci” w filozofii i literaturze tamtego czasu Wacław Kubacki omawia szczegółowo w książce *Z Mickiewiczem na Krymie*, Warszawa 1977.

Badacz, świadom, iż hiperbola „uważana za jedną z figur retorycznych nie jest jednak wyspecjalizowanym chwytem stylistycznym, lecz raczej efektem współdziałania rozmaitych tropów i figur, szczególnego doboru słownictwa oraz ekspresywnych tonacji”³⁶, zwraca uwagę, iż wywołaniu uczuć u odbiorcy sprzyja tu przede wszystkim zestawienie hiperboli i litoty:

Po hiperboli kontrast – rzecz tak drobna jak łyż w otchłaniach oceanu. Z kolei przemiana łyż w perły, czyli przenośnia, wypowiedziana niezwykle skrótem syntaktycznym: „na pereł więcej!...” Rzadko spotyka się czterowiersz tak poezjotwórczo naładowany. A przecież to jeszcze nie koniec!³⁷

Po tym entuzjastycznym okrzyku wprowadza przytoczony wyżej przeze mnie *passus* z *Próby Norwida*, kolejne rewelacje poprzedzając krótkim: „Przedtem posłuchajmy, jak tę zwrotkę wyjaśniał Przyboś”³⁸. Zapowiedź dalszych odkryć jest jednocześnie wyrazem uznania dla liryku niezwykle go, bo zgodnie z zasadami poetyckiej ekonomii, naładowanego znaczeniem do ostatecznych granic³⁹. W lekturze Kubackiego *Trzy strofki* nabierają znamion doskonałej, a przez to wyjątkowej, realizacji postulatu *dichten=condensare*. Idea poezji-kondensatu, liryki jednocześnie ścisłej i rozszczelnianej przez polisemię, to jeszcze jedna wersja znanej skądinąd dezyderaty: „ile tylko można najmniejszej liczby słów do powiedzenia jakiej treści” [PWsz VI, 238], którą Przyboś przetransponował w swym programie twórczym w szczytną, aczkolwiek niezwykle rzadko realizowaną w poetyckiej materii dewizę⁴⁰. W wypadku *Trzech strofek* – poza pojedynczym wykrzyknieniem krytyka: „A on ledwie wyrzekł trzy zdania” – zwięzłość wiersza pozostaje poza obrębem jego głównych rozważań.

Rozwija natomiast wątek związany z figuratywnym użyciem języka, w centrum rozważań stawiając relację łyż-perła: „Tyle razy do pereł czy brylantów porównywane łyży – tu, w tym obrazie, skojarzone zostały z perłami nie dla ozdoby, lecz dla koniecznej treści. łyży jak perły, bo rodzi je, jak perły ból” [PN, 103]. Zastanawia wplecione w komentarz porównanie: raz za pomocą leksyki („porównywane”), raz w bezpośrednim zastosowaniu właściwej konstrukcji („łyży jak perły”), skoro w przytoczonych wyżej wersach *Trzech strofek* o klasycznym *comparatio* nie może być

³⁶ *Słownik terminów literackich...*, s. 197.

³⁷ W. Kubacki, *Łży-perły...*, s. 14.

³⁸ W. Kubacki, *Łży-perły...*, s. 14.

³⁹ „Wielka literatura jest po prostu językiem naładowanym znaczeniem do ostatecznych granic. *Dichten=condensare*”. Zob. E. Pound, *ABC czytania*, przeł. K. Biskupski, w: *Nowa krytyka. Antologia*, wybór H. Krzeczowski, wstęp i opracowanie Z. Łapiński, Warszawa 1983, s. 55.

⁴⁰ M. Głowiński, *Przyboś – najwięcej słów*, w: tegoż, *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Kraków 2000, s. 459-469.

mowy. Krytyk nie dąży w tym fragmencie do zachowania terminologicznej precyzji, poszukuje raczej podstaw podobieństwa, czegoś, co w wypadku porównywania przedmiotów czy zjawisk nazwalibyśmy *tetrium comparationis*⁴¹. Jednak – jak zauważa Kubacki, cytując urywki *Próby...* – „Biologiczna geneza perły i moralna metafora „ból-perła” nie wystarczają do pełnego zrozumienia słów Norwida”⁴². Myślę, że nawet sięgnięcie „głębiej, do samego dna tego motywu, do orientalnych podań o powstawaniu pereł”⁴³, co proponuje badacz, może być zaledwie zaczątkiem dalszych analiz. Pytania o symbolikę perły, rolę, jaką odgrywa w religiach świata i znaczenie w poszczególnych kulturach są oczywiście istotne; jednak – niczego nie ujmując ich ważności można postawić jeszcze inne: dlaczego kontekstem interpretacyjnym dla *Trzech strofek* ma być – przywołana przez Kubackiego – legenda o Allachu: „On (Allach) zbiera łzy sierot i matek, co dzieci utraciły, podnosi z ziemi łzy zawiedzionej miłości i jasne te kropelki chowa w morzu. Z tego powstają perły”⁴⁴. W zamyśle uczonego wystarczającym powodem wydają się najprawdopodobniej owe „łzy zawiedzionej miłości”.

Ale czy wiersz Norwida w istocie traktuje o miłosnym rozczarowaniu? Pierwsza zwrotka służy raczej rozliczeniu siebie i ocenie swojego stosunku do kobiety, a jednocześnie – w zestawieniu z kolejnymi strofkami – stanowi domknięcie pewnego etapu, przed częściami wyraźnie dialogowymi nastawionymi już na diagnozę osoby i jej najbliższego otoczenia. Przy lekturach wyraźnie biograficznych, czy nastawionych na poszukiwanie psychologicznych prototypów postaci w dziele literackim uzasadnione wydaje się tropienie analogii między Hrabinią Harris, a domniemywaną adresatką *Trzech strofek*. I choć Kubacki zastrzega: „Należy zacząć od stwierdzenia, że w <<Trzech strofkach>> nie występuje pani Kalergis jako konkretna, historyczna osoba”, to niezwłocznie dodaje:

Istnieje ona w wierszu, jakby w odrębnej, artystycznej rzeczywistości. Jako poetka adresatka utworu o rozstaniu. Ta adresatka, pochowana w głębinach oceanu, ukazuje się także w innych poetyckich wcieleniach i przemienionych postaciach. Powtarza się i przetwarza. Na pereł więcej!... Miara uczucia w sztuce bywa – psychologicznie mówiąc – perseweracja tematu, uporczywe nawroty jakiegoś wątku w oddalonych odbiciach i odkształconych echach. Świadczy to o

⁴¹ „Owo *tetrium comparationis* jest w porównaniu jako tropie zapewne czymś więcej niż tylko uzasadnieniem podobieństwa. Ten trzeci element zachowuje często pewną autonomię estetyczną, zostaje rozwinięty i skupia na sobie uwagę. [...] Nazwijmy owo *tetrium comparationis*: to motywowanie podobieństwa modulatorem. Odnajdziemy go także w metaforze bez względu na to, czy stosunki wzajemne między przerośnią a porównaniem są oczywiste, czy gramatycznie złożone”. J. Ziomek, *Retoryka opisowa*, Wrocław 2000, s. 159.

⁴² W. Kubacki, *Łzy-perły...*, s. 14.

⁴³ W. Kubacki, *Łzy-perły...*, s. 14.

⁴⁴ W. Kubacki, *Łzy-perły...*, s. 14. Autor cytuje ten fragment, odsyłając do książki Michała Siedleckiego *Skarby wód*. M. Siedlecki, *Skarby wód*, Kraków 1928, s. 9, 47, 87.

niemożności oderwania się od pewnych wspomnień czyli o bolesności przeżytego smutku. Krytyk, który pisze o „Trzech strofkach” nie może przejść obojętnie obok takich dramatycznych dzieł Norwida, jak tragedia „Kleopatra i Cezar” (ok. 1870-1878/79), wielka czy wysoka komedia „Pierścień wielkiej damy” (1872) i poetycka fraszka sceniczna „Miłość czysta u kąpieli morskich” (1877-81)⁴⁵.

Problematyka adresata utworu, o ile nie został on bezpośrednio wskazany (w dedykacji, wstępie, posłowniu lub innych tekstach towarzyszących, jak listy, czy wspomnienia autora) jest równie skomplikowana, co po dziś dzień zgłębiane przez teoretyków literatury zagadnienie podmiotu lirycznego. Status adresata w obrębie wiersza dość łatwo jednak dookreślić, wyznacza go bowiem siatka gramatycznych relacji i wyzyskiwanych w *Du-Lyrik* retorycznych środków, chociażby takich jak apostrofy, czy wykrzyknienia, o użyciu imion własnych – bo temat na osobną opowieść – nie wspominając. Psychologia twórczości również może być fascynującym tematem rozważań, o ile jednak jej atrakcyjność dla badacza nie przyćmiewa walorów samego wiersza. Stąd śledzenie motywów, czy tworzenie typologii występujących w dziełach Norwida postaci (zwłaszcza kobiecych) traktuję jedynie jako działalność akcydentalną, która może, choć nie musi okazać się użyteczna w analizie liryku. Bo wszak jeśli Feliks, jeden z bohaterów *Miłości u kąpieli morskich*, na ostrzeżenie Marty, by zaniechał pływania z powodu złych warunków atmosferycznych, odpowiada: „Pani!.../ Perły ja szukam... jest to namiętność.”, to po pierwsze, trudno bezrefleksyjnie przenosić jego słowa w obręb interpretacji innego utworu, a po drugie pasja, o której wspomina, dotyczy raczej poszukiwania upragnionego przedmiotu, niż przysługujących mu własności. Ważny jest jeszcze jeden, niedostrzegany przez badaczy, szczegół. Otóż perły występują w *Trzech strofkach* w liczbie mnogiej i to *plurale*, wespół z zamykającym zwrotkę okolicznikiem przesądza o ostatecznym wydzźwięku inicjalnej całości. Perła, szczególnie kosztowna, zyskuje na wartości, gdy jest unikalnym okazem. Wystarczy przypomnieć ewangeliczną *Przypowieść o skarbie i perle*, w której kupiec, „Gdy znalazł jedną drogocenną perłę, poszedł, sprzedał wszystko co miał, i kupił ją”⁴⁶ (Mt 13, 44-47), by się przekonać, iż o wyjątkowości perły przesądza jej jednostkowość. Parcelację znaczeń, na straży której stoi kategoria gramatyczna – liczba rzeczownika, łatwo zaobserwować na przykładzie prostych frazeologizmów o biblijnej proveniencji. Kontrast między *una pretiosa margarita* a *maragaritas ante porcas* jest oczywisty: liczne perły rzucane się przed wieprze są metaforą daremności. Istotne,

⁴⁵ W. Kubacki, *Łzy-perły...*, s. 14.

⁴⁶ Cytuję według: *Biblia Tysiąclecia. Pismo święte Starego i Nowego Testamentu*, Poznań-Warszawa 1987, s. 1139.

rzadko spotykane i godne poświęceń są jedynie pojedyncze egzemplarze. Poświadcza to nie tylko *casus* Feliksa, ale i wypowiedź głównej bohaterki Norwidowego dramatu *Kleopatra i Cezar*, która nie tylko nazywa perłę „łzą morza”, ale i przypomina: „Cesarze! Takich pereł, wiesz, że jest dwie tylko!”⁴⁷. Tymczasem w *Trzech strofkach*, chociaż pojawia się tu okolicznik kwantytywny, perły okazują się niepoliczalne. I to nie z powodu niewielkich rozmiarów, czy trudności zmysłowego oglądu. Przyczyną jest ich mnogość, podkreślona przez użycie przysłowka w stopniu wyższym: „więcej!”, który nie dość, że został wzmocniony wykrzyknikiem, to jeszcze zajmuje uprzywilejowaną pozycję w wierszu. Nie tylko wieńczy zaskakującą puentę, ale też zamyka – jako ostatni wyraz w wersie – początkową zwrotkę. Takie położenie – bardziej nawet niż w nagłosie – czytelnik odbiera często jako dodatkowy sygnał, który nakazuje mu ponownie zwrócić uwagę na znaczenie słowa, wersu, wreszcie strofki. A w stwierdzeniu: „pochowałem łzy me w Oceanie / Na pereł więcej!...” owo „więcej”, po którym pojawia się, oprócz wykrzyknika, wielokropek, sugeruje już nie pojedynczość, lecz... addytywność. Dodawanie pereł tam, gdzie jest ich już dużo⁴⁸... Świadczyłoby to jednak – o czym pod wpływem lektury szkicu Przybosia trudno by nam było nawet przez moment pomyśleć – iż historia, której możemy się domyślać, czytając wiersz, nawet jeśli jest miłosna, to z całą pewnością nie jest wyjątkowa. Wielość łez na dnie oceanu nie poddaje się bezdusznym rachunkom, przeczy natomiast niepowtarzalności przedstawionej w liryku sytuacji. Łzy w oceanie nie wydają się jednak niczym szczególnym; dorzucone do poprzednich powiększają jedynie dotychczasowy zasób. Taki gest – który kojarzy się ze słynnym „idź złoto do złota” – świadczy nie tylko o dokonywaniu wyborów ze świadomością ich konsekwencji. Ujawnia też inne oblicze Norwidowej ironii, która „jest czymś więcej niż mechanizmem obronnym jednostki [...]. Odzwierciedla ona nie prawdę serca, ale świat zewnętrzny, <<obiektywny>>. Równocześnie ukazuje jednak względność perspektywy jednostkowej”⁴⁹. O nią właśnie upomina się Tata, gdy pisze: „Peryfrazą z trzeciego wersu: <<pochowałem łzy me w

⁴⁷ Fragmenty dzieł Norwida, w których pojawia się motyw perły lub pereł, skrupulatnie odnotowuje Wacław Kubacki, przytaczając zwłaszcza te urywki, gdzie zaczątkiem długotrwałego procesu powstawania pereł okazują się łzy.

⁴⁸ Dodanie słonych łez do słonego już oceanu może być też interpretowane jako próba ukrycia bólu, jako ambiwalencja płaczu skrywanego i demonstrowanego.

⁴⁹ A. van Nieukerken, *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*, Kraków 1998, s. 81.

Oceanie>>, łamie tok logiki, wyodrębnia się oryginalnością i siłą obrazowania – po to, by dobitnie wyjaśnić postawę podmiotu”⁵⁰.

A podmiot liryczny przy pomocy retorycznych środków oddziaływania z jednej strony zjednuje sobie odbiorców-słuchaczy, z drugiej – wyraźnie dystansuje się od treści własnej wypowiedzi. Wyjątkowy może być jedynie sposób podjęcia tematu (i tu, na poziomie przekazu dochodzi do sylleptycznego⁵¹ związku autora z mówiącym w wierszu podmiotem)⁵² i motywacja podjęcia tej *quasi*-rozmowy, która toczy się jeszcze przez dwie kolejne zwrotki. Sama jednak opowieść o rozstaniu – jeśli do tego zawężymy, jak czyni to większość badaczy, pierwszą strofkę – wpisuje się w szereg podobnych, modelowych niemalże sytuacji z banalną łąką (łzami) w finale. Norwid zaznacza więc, na płaszczyźnie metaforyki, jej wariantywność i powtarzalność, co skłania do lektury niejako w ramach czytelnego schematu nieszczęśliwych historii miłosnych. Jednocześnie, już od inicjalnego wersu, silnie zaznacza jej odmiennność. Stawką jest więc tutaj rozpoznanie obu tych strategii, ich współdziałania. Zwrócenie uwagi tylko na jedną z nich prowadzi do interpretacji skupionych na dookreślanu miejsca *Trzech strofkach* w tradycji polskiej poezji miłosnej bez pytań o swoistość samego wiersza. Sprzyja temu „powrót do zbanalizowanego zestawienia: łączy-perły”⁵³.

Skrywana uczuciowość, retoryczność oraz potoczne źródła obrazowania sprawiły, że pełny odbiór *Trzech strofkach* – pozornie łatwy – w rzeczywistości jest trudny. Stały się też powodem diametralnie przeciwstawnej oceny tego wiersza przez bardzo wrażliwych czytelników i świetnych znawców poezji. Julian Przyboś – zwraca uwagę Marian Tatar – w eseju *Próba Norwida* napisał o pierwszej zwrotce:

„Obraz ogromny. Nie można potężniej wyrazić – potęgi uczuciowej tego bohaterskiego rozstania”. Natomiast Mieczysław Jastrun za przykład wciskającego się czasami do wierszy Norwida „banalnego romantycznego” uznał „efektowne, lecz czcze wyrażenie: >>i pochowałem łączy me w Oceanie – na pereł więcej<<”⁵⁴.

Co stanowi o krańcowej rozbieżności opinii obu krytyków? Przypomijmy wpierw argumentację Przybosia, który zestawia strofkę Norwida z przykładami zaczerpniętymi z

⁵⁰ M. Tatar, *O „Trzech strofkach” Norwida...*, s. 137.

⁵¹ Zob. omówienie koncepcji podmiotu sylleptycznego przez Ryszarda Nycza, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 85-116. „<<Ja>> sylleptyczne – móiąc najprościej – to <<ja>>, które musi być rozumiane na dwa odmienne sposoby równocześnie: a mianowicie jako prawdziwe i zmyśnione, jako empiryczne i jako tekstowe, jako autentyczne i jako fikcyjno-powieściowe”, s. 108, podkreślenie autora.

⁵² Arent van Nieukerken pisze: „Względna jest więc sytuacja autora (samego Norwida, chodzi o to, by ta identyfikacja była możliwa) [...]” *Ironiczny konceptyzm...*, s. 81-82.

⁵³ M. Tatar, *O „Trzech strofkach” Norwida...*, s. 137.

⁵⁴ M. Tatar, *O „Trzech strofkach” Norwida...*, s. 137.

poezji dwudziestowiecznej, dopatrując się – zapewne rzekomych, choć wymagało by to odrębnej weryfikacji – wpływów, głównie w zakresie obrazowania i metaforyki. Stwierdza:

Nie dziw, że obraz ten kusił poetów. Naśladowała go Maria Pawlikowska w wierszu o Safonie:

„Chcę morze zarzucić na głowę,
By nikt nie dojrzał łez moich...”

Metafora Pawlikowskiej wygląda jednak w porównaniu ze wzorem blado i sztucznie, zrobiona dla efektu, a nie dla istoty rzeczy. Również A. Słonimski naśladował, Irzykowski powiedziałby nawet, że „nie wykupił plagiatu”, kończąc wiersz *Na śmierć Conrada* zwrotem:

„morze płaczące perłami.”

Powiedzenie to brzmi ckliwie i wygląda jak pusta ozdóbka, kicz, a nie obraz. [PN, 103, przypis Przybosia]

W ocenie Przybosia uwagę zwraca „potoczne pojęcie naśladowania niosące zawsze ze sobą negatywną ocenę prawidłowości takiej operacji”⁵⁵. Wielu badaczy podkreśla również, że

Biorąc pod uwagę techniczne znaczenie naśladowania, jako łacińskiego przekładu terminu greckiego znajdujemy się na powrót w sercu filozofii sztuki i musimy definiować relację przedstawiania: z dwu elementów jeden uważany jest za pierwszy, za wzór; drugi jest jego reprezentantem, kopią, odpowiednikiem, naśladowaniem, znakiem⁵⁶.

Autor *Próby...* nie wdaje się tym razem w rozważania nad niuansami znaczeń poszczególnych pojęć. Naśladowanie rozumie jako powielenie poetyckiego obrazu, wyzyskanie tej samej symboliki. Trudno jednak mówić o dokładnym cytowaniu (włączając w to cytaty struktur) wiersza Norwida, czy nawet czytelnej aluzji do *Trzech strofek*. Funkcja przywołanych przez Przybosia metafor jest wszak niemożliwa do dookreślenia bez znajomości ich macierzystego kontekstu i szczegółowej analizy liryków, z których zostały zaczerpnięte. Uprzednie wnioskowanie o analogiach, bez badania organizacji tych utworów i obecnych w nich zależności semantycznych wydaje się uzurpacją, gestem nazbyt arbitralnym, który domagałby się dodatkowych uzasadnień, zwłaszcza, że technika cytowania, przyjęta przez krytyka również pozostawia wiele do życzenia, nawet jeśli usprawiedliwi się ją samoistością poetyckiego obrazu. Po części Przyboś wyjaśnia taki sposób operowania materiałem poetyckim, brak jednak przekonujących argumentów, potwierdzających związek

⁵⁵ J.-C. Lanne, *Poetyckie przedstawianie: refleksje nad problemem naśladowania w poezji*, „Pamiętnik Literacki” 1981, z. 2, s. 247.

⁵⁶ J.-C. Lanne, *Poetyckie przedstawianie...*, s. 247.

wspomnianych utworów z lirykiem Norwida. Wręcz przeciwnie – łatwiej zapewne byłoby je zinterpretować bez tego, narzuconego czytelnikom szkicu, odwołania. Autorytet krytyka, ferującego wyroki, w tym wypadku nieprzychylnie zarówno dla dwudziestowiecznych autorów, jak i dla ich wierszy, budowany od pierwszego słowa *Próby...*, zostaje tu nadwątlony i to wyraźniej niż w innych partiach głównego toku wywodu. Deprecjonujące opinie stanowią bowiem przypis do cytowanego już zdania: „Tyle razy do pereł czy brylantów porównywane łyzy – tu, w tym obrazie, skojarzone zostały z perłami nie dla ozdoby, lecz dla koniecznej treści” [PN, 103]. Niezbywalność wyzyskanej w *Trzech strofkach* symboliki pereł nie podlega więc dyskusjom. A i olbrzymia frekwencja podobnych motywów w literaturze zdaje się oczywista. Można by, przyznając w tej kwestii rację Przybosiowi, stworzyć całkiem pokaźny rejestr utworów, w których występują perły i łyzy. A i u samego Norwida jest ich co najmniej kilka, zróżnicowanych tematycznie i gatunkowo, co wykazał już Kubacki, a wcześniej, choć szczątkowo, Tadeusz Pini. Jednak nawet przy aprobacie uwag Przybosia o celowości użycia metafory „łyzy-perły” w *Trzech strofkach*, zastrzeżenia budzi dobór przywołanych tekstów i funkcja, jaką pełnią w argumentacji. Akceptowalną zasadą wyodrębniania fragmentów wierszy jest tutaj kompozycja obrazu, traktowana wymiennie z pojedynczą, czytelną i łatwą do przetransponowania na obraz, metaforą. Kryteria selekcji utworów poddanych oglądowi z uwagi na obecną w nich symbolikę (łyzy, perły, morze) pozostają nie znane. Przywołane urywki pełnią więc rolę wyraźnych anty-przykładów, służą uwydatnieniu zalet rozwiązania zaproponowanego niemal wiek wcześniej przez Norwida. Bowiem ocenie podlegają tu nie tylko fragmenty wierszy, ale również kunszt ich autorów, sprawność operowania słowem. Wersy Skamandrytów na tle *Trzech strofek* wypadają – w ocenie Przybosia – nadzwyczaj słabo. A Pawlikowska-Jasnorzewska, wraz z Antonim Słonimskim okazują się nie dość sprawni w poetyckim rzemiośle, wtórni wobec dokonań poprzedników, banalni w doborze i kompozycji środków wyrazu. Dzieje się tak za sprawą prostego retorycznego chwytu: krytyk, umieszczając uwagi na temat dwudziestowiecznych poetów w przypisie, rozwija podjęty wyżej wątek, którym jest obrazowanie w *Trzech strofkach*. Jednocześnie, zestawiając kilka utworów, stosuje zasadę amplifikacji, wedle której przykład „poważniejszy, o większym ciężarze gatunkowym, będzie niejako automatycznie wyolbrzymiony”⁵⁷. Oczywiście nie trzeba dodawać, iż porównanie wychodzi na

⁵⁷ M. Korolko, *Sztuka retoryki...*, s. 79.

korzystać Norwida. Nie wartościując takiej strategii krytycznej, warto wspomnieć, iż *Trzy strofki*

Stały się [...] powodem diametralnie przeciwstawnej oceny tego wiersza przez bardzo wrażliwych czytelników i świetnych znawców poezji. Julian Przyboś [...] napisał o pierwszej zwrotce: „Obraz ogromny. Nie można potężniej wyrazić – potęgi uczuciowej tego bohaterskiego rozstania”. Natomiast Mieczysław Jastrun za przykład wciskającego się czasami do wierszy Norwida „banalu romantycznego” uznał efektowne, lecz czcze wyrażenie: >>I pochowałem łzy me w Oceanie – na pereł więcej<<⁵⁸.

Te same, skrajne opinie, przytacza też Zbigniew Bieńkowski. Odpowiedź na pytanie o podłoże ich różnorodności w obu przypadkach – lektury badacza i poety – jest podobna:

Przyczyna odmiennego stosunku jest prosta. Jastrun odczytywał ów utwór przez pryzmat swojej symbolistycznej poetyki i od tej strony miał rację. Nie wziął bowiem pod uwagę pochodzenia i funkcji metaforyki w retorycznej konstrukcji wiersza. Przybosia zaś urzekła ta ostatnia – wszak sam był konstruktywistą – i nie dostrzegł potoczności obrazowania –

pisze Tatara. Odmienności poetyk podkreśla również autor *Trzech nieskończoności*, lokując Mieczysława Jastruna w obrębie spadkobierców „tradycji miriamowskiej”⁵⁹.

Manifestacja poglądów Przybosia, dotyczących zasad twórczości i przyświecających jej założeń, w myśl których „nowe rozwiązanie formalne jest w poezji równoznaczne z okryciem treściowo-ideologicznym”⁶⁰, odbywa się w szkicu niejako na marginesie głównych rozważań, co nie oznacza ich pomniejszej wagi. Wręcz przeciwnie. Krytyk na tyle umiejętnie wplata w tok interpretacji wiersza Norwida własne przemyślenia na temat roli liryki, czy udziału poszczególnych środków artystycznych w pożytywnie waloryzowanym dziele, że łatwo ulec złudzeniu, iż odnoszą się one li tylko do *Trzech strofek*. Tak jednak nie jest. W akapicie poświęconym zestawieniu łąza-perła napotykamy bowiem definicję metafory, która w dużej mierze stała się wyróżnikiem teoretycznoliterackich postulatów Przybosia, kształtowanych w opozycji do koncepcji układu rozkwitania, rozwijanej przez Tadeusza Peipera. W dyskusjach z autorem *Nowych ust* sięgał aż do ustaleń starożytnych filozofów, powołując się na pisma Stagiryty:

Ażeby dociec istoty metafory i zrozumieć jej doniosłą funkcję poznawczą, warto sięgnąć do źródła wszelkiej myśli, a więc i myśli estetycznej: do Arystotelesa. Oto, co mówi on o metaforze w swojej *Poetyce*: „Wprawdzie ważne jest należyte używanie każdego z wymienionych środków... ale najważniejsze jest trafne używanie metafor, bo tego jedynie nie można się nauczyć od

⁵⁸ M. Tatara, *O „Trzech strofkach”*..., s. 137.

⁵⁹ Z. Bieńkowski, *Cyprian Kamil Norwid Trzy strofki*, w: *Liryka polska. Interpretacje*, red. J. Prokop i J. Sławiński, Gdańsk 2001, s. 188.

⁶⁰ *Słownik terminów literackich*..., s. 259.

drugiego, lecz jest poniekąd oznaka wrodzonych zdolności (genialności). Bo wynajdywać dobre metafory, to znaczy dostrzegać <<podobieństwo w niepodobieństwie>>.” [...] Dobra metafora jest więc rezultatem odkrywczej pracy umysłu [...]. Podobieństwo w niepodobieństwie! Pominąwszy niezliczone komentarze do tekstu Stagiryty, pozwolę sobie lekkomyślnie powiedzieć, że brzmi to jak manifest, jak szalony manifest romantyczny [...]”⁶¹.

Przeniesienie rozważań Arystotelesa w obręb romantycznych teorii poezji rzeczywiście może zadziwiać, zwłaszcza, iż sam gest przywołania *Poetyki* miał jakoby oznaczać namysł nad źródłami europejskiej refleksji literaturoznawczej, czy – jak woli Przyboś – estetycznej. Wybór fragmentu, który omawia, może się wydawać stronniczy, zwłaszcza, że skupia się, wbrew zapowiedziom, na kreatywności człowieka, pomijając charakterystykę sposobu wysłowienia. I na nic tu kokieteria krytyka, czarującego celowo nierozważnym podejściem do epokowego dzieła. Jeśli według niektórych współczesnych filozofów „interpretować – to znaczy pójść drogą myśli otwartej przez tekst, wyruszyć do źródła tekstu (*vers l’orient du text*)”⁶², to Przyboś najwyraźniej zbacza z głównego traktu. I czyni to nie po to, by koncentrować się na niedostrzeganych detalach czy zagłębiać w niuanse znaczeń. Wytacza bowiem własny szlak, odwołanie do kanonicznego tekstu traktując jako efektowny kontrpunkt. W komentarzu do *Trzech strofk* dystansuje się bowiem również od porównaniowej teorii metafory, w dużej mierze bazującej na rozpoznaniach Stagiryty: „Przenośnia nie jest skróconym porównaniem czy ozdobą, lecz odkryciem i nazwaniem inaczej niewyrażalnego wzruszenia wyobraźni-emocji” [PN, 103]. Definicja ta ma więc zarówno poświadczać erudycję krytyka, jak i umożliwiać wgląd w jego koncepcję poznania lirycznego. Metafora wtedy tylko jest trafna, gdy wykracza poza granice już znanego, staje się przykładem eksplorowania potencjału języka. Winna sięgać w rejony niewyrażalnego, przy czym owo „niewyrażalne” lokuje Przyboś w obszarze percepcji i emotywnych uwarunkowań człowieka. Przenośnia okazuje się też sposobem nazywania. I tutaj już krytyk, choćby kategorycznie odżegnywał się od Arystotelesowskich ustaleń, (które między innymi miały ustrzec współczesnych mu retorów przed niepotrzebnymi uchybieniami w sztuce oratorskiej) wkracza już na teren substytucyjnego pojmowania metafory. Bowiem

⁶¹ J. Przyboś, *O metaforze*, w: tegoż, *Sens poetycki*, t. 1, Kraków 1967, s. 32-33.

⁶² P. Ricoeur, *Qu’est-ce-que un text? Expliquer et comprendre*. Cyt. za: F. Rastier, *Sémantique interpretative*, Paris 1987, s. 261. Podaję za: E. Kuźma, *Spór o wartość i zasadność interpretacji literackiej*, w: *Problemy teorii literatury*, seria 4, wybór H. Markiewicz, Wrocław 1998, s. 320. Erazm Kuźma wskazuje na podobieństwo hermeneutycznego i semiotycznego (*vide*: François Rastier) ujęcia lektury i interpretacji tekstu.

Jeśli twierdzimy, że metaforą orzekamy coś o czymś, to niezależnie od tego, jak te dwie części składowe nazwiemy, deklarujemy się po stronie określonej teorii metafory. Teoria ta da się sprowadzić w skrócie do przekonania, że przenośnie potrzebne są i powstają wówczas, gdy dla spostrzeżonego zjawiska nie mamy nazwy właściwej lub gdy nazwa właściwa z określonych powodów nie wystarcza⁶³.

W nurt analogicznego myślenia wpisać można nie tylko uwagi krytyka zaczerpnięte z jego tekstów o wyraźnie teoretycznoliterackim nachyleniu, ale i wpleciony w zbiór *Zapisków bez daty* dwuwers, który sprawia wrażenia autonomicznej, opatrzonej tytułem (*Poeta*) całości: „Żadne słowo mi nie wystarcza, / a bezsłowie mnie unicestwia”⁶⁴, uznawaną niekiedy za „autodefinicję”⁶⁵, wskaźnik artystycznych wyborów samego Przybosia. Na taką interpretację zezwala kontekst, w którym znajduje się ów króciutki tekst: notatki *in crudo*⁶⁶ poprzedzone wstępem i sygnowane przez autora-poetę. Staje on w obliczu nierozwiązywalnego – wydawałoby się – dylematu: niewystarczalności słowa i przymusu wyrażania, który potwierdza jego istnienie jako poety. Stawką jest wiersz, (wers?), słowo, przy czym rozdarcie ma swoje źródło w wiedzy, iż „Język naturalny jest z istoty swej ograniczony w możliwościach synonimicznych i możliwościach różnicowania wizji i doświadczania świata”⁶⁷. A zatem

Jeśli można utrzymać w mocy pojęcie „słowa właściwego” (*verbum proprium*), to powiemy, że wyrażenie metaforyczne albo wypełnia lukę w leksykonie, w którym właśnie nie było „słowa właściwego” (wtedy nazywa się katachrezą [...]), albo wytwarza nowe sensy nie naruszając leksykonu, ale dokonując w nim nowych połączeń kombinatorycznych⁶⁸.

Przyboś podkreśla, iż „metafora dla metafory jest grzechem przeciwko twórczości, [...] chęcią nadania innego, pozabawowego sensu bezcelowej igrasze”⁶⁹, jawnie piętnując słowne żonglerki, dla których brak uzasadnienia w tekście całego wiersza. Motywacja metafory winna być bowiem jasna i zrozumiała w obrębie struktury całego utworu. Chodzi tu nie tylko o umiejętne zestawienie pojedynczych słów, ale o stworzenie oddziałującego na emocje czytelnika obrazu, który stanowił będzie czytelny i konieczny

⁶³ J. Ziomek, *Retoryka opisowa...*, s. 161.

⁶⁴ J. Przyboś, *Zapiski bez daty...*, s. 134.

⁶⁵ Takim mianem określa przytoczony fragment Ryszard Nycz: „Na istotny kierunek całości jego [Przybosia] artystycznych poszukiwań wskazują lepiej inne określenia, w rodzaju poetyckiej autodefinicji, zawartej w późnym dystychu zatytułowanym *Poeta*.” R. Nycz, „Wyrażanie niewyraźnego” w *literaturze nowoczesnej (wybrane zagadnienia)*, w: *Literatura wobec niewyraźnego*, red. W. Bolecki, E. Kuźma, Warszawa 1998, s. 81. Nazwa gatunkowa (dystych) wskazywać może – pośrednio – na elegijny ton wypowiedzi, zgodnie ze starożytnymi wymogami gatunku. Dlatego też używam, nieco mniej precyzyjnego, acz nie obciążonego semantycznie, sformułowania dwuwers.

⁶⁶ Jest to określenie samego Przybosia. Por. wstęp autora do *Zapisków bez daty*, s. 5.

⁶⁷ J. Ziomek, *Retoryka opisowa...*, s. 161.

⁶⁸ J. Ziomek, *Retoryka opisowa...*, s. 161.

⁶⁹ J. Przyboś, *O metaforze*, w: tegoż *Sens poetycki*, t. 1, Kraków 1967, s. 25.

element wierszowego układu. Stanowcze odrzucenie koncepcji metafory jako skróconego porównania niekoniecznie musi wprowadzać akcent polemiczny sięgający aż rozważań Stagiryty, choć, ze względu na nawiązania do jego pism w kilku co najmniej szkicach krytyka, takiego rozwiązania nie sposób całkowicie wykluczyć. Niechęć do *comparatio* można wszak wytłumaczyć inaczej – powołując się na zasadę ekonomii języka, której hołdowali i Peiper, i Przyboś⁷⁰.

Pamiętajmy jednak, iż w metaforze, uznanej przez autora *Próby* za najbardziej odkrywczy fragment całego wiersza Norwid w istocie demaskuje przed nami banał, konstruując przenośnię z ogranych do granic możliwości poetyckich symboli. Używa znanych, skonwencjonalizowanych sformułowań, które pod piórem innych liryków niepostrzeżenie stają się – przynajmniej w ocenie Przybosia – *signum* nieskażonej oryginalną myślą twórczości. Po co więc ucieka się do trywialnych fraz, by niemal natychmiast wywrócić je na nice? Powód okazuje się prosty: taki zabieg wynika ze „sposobu obrazowania, który dostosowany został do poziomu adresatki”⁷¹.

Drugą zwrotkę:

I nie myśl – jak Cię nauczili w świecie
Świątecznych-uczuć świąteczni czciciele* –
I nie mów, ziemskie iż są marne cele –
Lecz żyj – raz – przecie !...

Uznaje Przyboś za echo „gorzkiego sporu z kobietą salonu” [PN, 100]. Zmianę perspektywy mówiącego podmiotu podkreśla konstrukcja fraz, zorganizowanych w odmiennym niż dotychczas porządku syntaktycznym. Szczegółowo omawia to Marian Tatara:

W drugiej zwrotce tyraida ustępuje miejsca formie dialogowej, gdyż wypowiedzi są tak budowane, jakby miały uprzedzać lub uwzględniać reakcję adresatki na pierwszy człon i nie dopuszczać jej do głosu. Dlatego zgrupowano powtórzenia zaprzeczeń: „nie myśl”, „nie mów”. Od ostatniego zaś

⁷⁰ Janusz Sławiński objaśnia: „Sprzeciw awangardzystów dotyczył [...] bardziej samej zasady porównania jako metody ustosunkowania słów w sekwencji niż takich czy innych konkretnych zastosowań tego ujęcia. W ich rozumieniu było ono środkiem deskrypcji rzeczy, a więc sposobem z natury swojej niepoetyckim, który wszakże może funkcjonować w poezji, ale tylko wtedy, gdy przytłumiają go sposoby specyficznie poetyckie. [...] pojemność semantyczna porównania jest niepomniernie mniejsza od pojemności metafory. [...] Znaczenia [...] wyrazów zostają skonkretyzowane – wybrane faktycznie – gdyż tylko taka konkretyzacja umożliwia w ogóle ich zestawienie, pozwala im na oświećlanie się wzajemne. Słowa w porównaniu pozostają przy raz wybranych (w danym kontekście) sensach. Sam fakt konfrontacji nie powoduje uwielokrotnienia ich znaczeń. Jeśli więc relacje metaforyczne stwarzają w zdaniu nowe przewody dla przepływu „energii” semantycznej, to porównanie w pełni nakłada się na jednoliniowe relacje następstwa w sekwencji.” J. Sławiński, *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej*, red. i wstęp W. Bolecki, Kraków 1998, s. 119-120.

⁷¹ M. Tatara, *O „Trzech strofkach”*..., s. 137.

wersu drugiej zwrotki następuje powrót do monologu. Po ataku na adresatkę pojawiają się pouczenia: „żyj”, „myśl”, „mów”, po których następuje pożegnanie: „bywaj zdrowa”⁷².

Odpowiedniość układu obu strof:

I nie myśl – jak Cię nauczyle w świecie
Świątecznych-uczuć świąteczni czciciele* –
I nie mów, ziemskie iż są marne cele –
Lecz żyj – raz – przecie !...

I myśl – gdy nawet o mnie mówić zaczną,
Że grób to tylko, co umarłe chowa –
A mów... że gwiazda ma była rozpaczną,
I bywaj zdrowa...

w którym prośby-polecenia nadawcy zajmują analogicznie pozycje w zwrotkach (nagłos/początek nieparzystych wersów), zaznacza również Przyboś, uciekając się w komentarzu do wyliczeń:

Trzy strofki to trzy apostrofy do ukochanej. Druga i trzecia związane są ściśle ze sobą: druga formułuje to samo wezwanie w formie zaprzecznej, trzecia w formie twierdzącej. Symetrię tych strof uwydatniają te same słowa: „I nie myśl” – „I nie mów” – „I myśl” – „A mów” [PN, 102].

Oparte na tej samej zasadzie konstrukcyjnej strofki domagają się komplementarnej lektury, zwłaszcza, że dopiero objęcie ich jednym spojrzeniem ujawnia nie tylko godną podziwu geometrię całości, ale i krzyżowy układ rozkaźników. Przyboś wcześniej jednak poświęca *gros* uwagi treści centralnej zwrotki:

W świecie uczuć świątecznych, odświętnych, sztucznie podniosłych i poszufladowanych, w świecie, w którym ukochana otoczona była adoratorami niezwykle i błyszczącymi świetnością pozorną – myśl i życie prawdziwe, nie czyniące z ziemi sztucznego raju, a z czasu pracy codziennej wiecznego świętowania – w takim świecie nakaz myślenia był pragnieniem najszlachetniejszej ze szlachetnych zemsty. W świecie salonowej odświętności myślenie inne niż wyuczone, niż papuzie powtarzanie cudzych myśli – było nieznane [PN, 101].

Przeciwstawienie autentycznej myśli pozorom aktywności intelektualnej wynika z dosłownego odczytania wersów: „I nie myśl – jak cię nauczyle w świecie / Świątecznych uczuć [...]”. Ale Przyboś nie tylko dokonuje efektownej parafrazy tych sformułowań, tak by je nam przybliżyć; proponuje ich lekturę przez pryzmat wyraźnie zarysowanej opozycji: „czasu pracy codziennej” i „wiecznego świętowania”. Takie ujęcie przypomina koncepcję Thosteina Veblena (choć oczywiście trudno

⁷² M. Tatara, *O „Trzech strofkach”...*, s. 135-136.

jednoznacznie stwierdzić, czy krytyk znał *Teorię klasy próżniaczej*, wznawianą w oryginale już po 1899 roku), wedle której

[...] beczynność w węższym sensie, w odróżnieniu zarówno od [...] jakichkolwiek zajęć produkcyjnych, na ogół nie pozostawia żadnych śladów materialnych. Dlatego też świadectwa spędzania jakiegoś okresu życia na czcigodnym próżnowaniu przybierają zwykle formę dóbr „niematerialnych”. Takimi niematerialnymi dowodami próżnowania są quasi-naukowe lub quasi-artystyczne osiągnięcia, a także wiedza nieużyteczna, która nie służy bezpośrednio podtrzymywaniu lub przedłużaniu życia ludzkiego. W naszych czasach np. funkcję taką pełni znajomość języków martwych i filozofii okultystycznej, znajomość zasad poprawnej wymowy, składni i prozodii; uprawianie różnych rodzajów muzyki (tylko w domu i dla przyjemności) oraz pielęgnowanie różnego rodzaju „talentów”, [...] oddawanie się grom towarzyskim [...] ⁷³.

Tak pojęta *leisure* wyjątkowo łatwo poddaje się obserwacji i ocenie, za sprawą „zewnętrznych form zachowania i rytuałów”⁷⁴, których przestrzeganie ma poświadczać przynależność do klasy próżniaczej. Na ten aspekt zwraca uwagę jedynie Przyboś, inni badacze zagadnienie salonowego życia traktują raczej marginesowo, jako oczywisty kontekst lektury *Trzech strofek*. Interesujące wydaje się zatem podejście Mariana Tatary, który *modus* wypowiedzi składających się na drugą zwrotkę uzależnia jednocześnie od ram społeczno-obyczajowych i pozycji mówiącego podmiotu. Jego spostrzeżenia można uznać za komplementarne w stosunku do komentarzy Przybosia, który w centralnych wersach upatruje przede wszystkim krytyki schematycznego myślenia i jałowej konwersacji. Charakteryzuje też pokrótce środowisko adresatki, używając szeregu wartościujących epitetów („sztucznie podniosłych”, „poszufladkowanych”, „błyszczącymi świetnością pozorną”, „myślenie wyuczone”). Bywalców salonów oskarża o sztuczność, blichtr, bycie na pokaz, wtórność refleksji. Jego zarzuty dotyczą, oprócz negacji bezproduktywnego próżniactwa, zewnętrznej warstwy zjawisk, również przyjętych sposobów porozumiewania się. Tatara dostrzega natomiast „atak na adresatkę i jej otoczenie, atak obnażający płyciznę umysłową i niemożność zrozumienia człowieka spoza swego kręgu”⁷⁵, upomina się więc jeszcze o jakość relacji międzyludzkich, nadwątloną przez sztywne trzymanie się salonowych konwencji. Oczywiście Norwid i w innych wierszach nie stroni od demaskowania bezrefleksyjnego, choć dla wielu zajmującego marnotrawienia czasu na czcze rozrywki (*vide*: chociażby rozpoczynające się od znamiennej pytania: „Jak się nie nudzić?”

⁷³ T. Veblen, *Teoria klasy próżniaczej*, przeł. J. Frentzel-Zagórska, Warszawa 1998, s. 38-39. Por. też uwagi Antoniny Kłoskowskiej, w: A. Kłoskowska, *Kultura masowa*, Warszawa 2005, zwłaszcza uwagi na stronach 156-157.

⁷⁴ T. Veblen, *Teoria klasy...*, s. 39.

⁷⁵ M. Tatar, *O „Trzech strofkach”...*, s. 136.

Marionetki [PWsz I, 345]). „Zapomnieć ludzi a bywać u osób, / – Krawat mieć ślicznie zapięty!...” to wszak jedna tylko z wielu gorzkich point...

Przyboś kwestię, czy „Norwid był poetą salonu” pozostawia na uboczu, pewien kompletności własnego komentarza do drugiej zwrotki. Bardziej niż jej treść zastanawia go bowiem cel wprowadzonego pod tekstem odnośnika:

W drugiej strofie podkreślił poeta wyrażenie: „święteczni czciciele”, ale ten zabieg graficzny wydał mu się jeszcze niedostateczny dla uwydatnienia tego, co chciał powiedzieć, i opatrzył „świętecznych czcicieli” przypiskiem „Sonntags-Dichter”. Rzadki to wypadek, żeby liryk dla wyjaśnienia swojej myśli uciekał się do odnośnika. To sposób praktykowany w prozie. W poezji, mowie najsprawniejszej i samowystarczającej, takie podpórki tekstu muszą razić [PN, 102].

Praktykę opatrywania tekstu przypisami krytyk wiąże jednoznacznie z prozą, poezję uznając za sztukę autarkiczną, która winna obyć się bez dodatkowych odsyłaczy. Wyraźnie zde gustowany wyjaśnieniem wprowadzonym przez Norwida (które *nota bene* uruchamia mechanizm samozwrotnego dookreślania się wyrażen) sam używa sformułowań, które noszą znamiona katachrezy. Wszak epitet „najsprawniejszy” źródłowo wiąże się zazwyczaj z działającym podmiotem, a nie efektem jego czynności. Przeniesienie cechy tłumaczyć można różnorako, najczęściej jednak bywa ono „rezultatem nadmiernej literackości i ostentacyjnej ekspresywności”⁷⁶ wypowiedzi. Często jednak taki zabieg, nawet jeśli jest nieświadomy, odczuwa się jako nadużycie, dla którego brak przekonujących uzasadnień. Możliwe, iż Przyboś uległ złudnemu czarowi analogii, i na podobieństwo „mowy związanej”, ukuł *ad hoc* „mowę najsprawniejszą”, która nie wymaga już dalszych definicji⁷⁷... Gwoli ścisłości próbuje też znaleźć usprawiedliwienie dla Norwida, który, stosując podkreślenia i przypisy, chciał jedynie, zdaniem krytyka, silniej podkreślić intencje przekazu. Nie tłumaczy jednak znaczenia przypisu, który – być może – uważa za oczywisty. Czynią to i Juliusz Wiktor Gomulicki, upatrujący w obcojęzycznym zwrocie aluzji do utworu Teofila Gautiera, i Marian Tatara, który proponuje translację dosłowną, z zachowaniem źródłosłowu (*Sonntags-Dichters* - „niedzielni poeci”)⁷⁸. Pamiętajmy wszak, że

⁷⁶ *Słownik terminów literackich...*, s. 236.

⁷⁷ „Jaki sens ma słowo w poezji? Że inny niż w prozie, czują to nawet ci niby-poeci, którzy robią wiersze ze szczególnie „poetycznych” słów. Słów „ładnych”, „mocnych”, „wzruszających”, słów nazywających rzeczy i sprawy uchodzące za piękne, poetyczne. [...] Poczucie szczególnej funkcji słowa w poezji jest powszechne. Że samo słowo znaczy w poezji nie tylko to, co w prozie, wiedzieli poeci od dawna [...]” – przekonuje Przyboś. Zob. J. Przyboś, *Sens poetycki*, w: tegoż, *Sens poetycki*, t. 1, Kraków 1967, s. 46.

⁷⁸ „Przypis poety wyjaśniający sens ostatnich dwóch słów: „*Sonntags Dichter*”, wskazuje, że owi święteczni czciciele świętecznych uczuć są niedzielnymi poetami, poetami-amatorami od święta, ujmującymi sprawy powierzchownie i banalnie ku zadowoleniu własnemu oraz środowiska”. M. Tatara, *O „Trzech strofkach”...*, s. 136.

niemieckie *dichten* oznacza nie tylko układać poezję, ale też „zmyślać coś, wymyślać sobie”⁷⁹. A zatem między określeniem w tekście głównym, a więc tekście wiersza („święteczni-czciciele”) a objaśnieniem w przypisie, powstaje gra znaczeń, a salonowa rzeczywistość zarysowana w drugiej zwrotce zyskuje dodatkowe oświetlenie. Cykliczne, w założeniu wyjątkowe, stanowiące wyrwę w codzienności, spotkania obciążone zostają brzemieniem fikcyjności. „Świąteczne uczucia”, odżywające raz w tygodniu w ramach salonowej konwencji⁸⁰ i „święteczni czciciele”, którzy okazują się w najlepszym razie okazjonalnymi rymotwórcami... Paradoksalnie, w każdym z tych epitetów („niedzielni”, „święteczni”) pobrzmiewa ton lekceważący i łatwo odebrać je jako zarzut sprzeniewierzenia się codziennemu, prawdziwemu życiu. Przyboś jednak, po krótkim *passusie* dotyczącym salonowych rozrywek, powraca do wątku odautorskich podkreśleń w prozie i poezji:

Powiem więcej: również tak częste podkreślanie odmiennym drukiem słów i zwrotów w poezji – świadczy albo o braku zaufania do czytelnika, albo o czymś więcej niż takie uwydatnienie graficzne słów w prozie. Albo o jednym i drugim. Stwierdzić można, że ta maniera graficzna wznaga się u Norwida z latami. O czym świadczy? [PN, 102]⁸¹.

Casus Trzech strofek wydatnie zaprzecza, jakoby podkreślanie słów w wierszu miało służyć narzucaniu określonego sposobu lektury bądź też stanowiło wyraz nieufności wobec interpretacyjnych talentów odbiorcy. Norwid jest jak najdalszy od pozbawiania czytelnika przyjemności (a czasem udręki) dociekań. Niepodobieństwem – co wiemy chociażby z jego *Lekcji o Juliuszu Słowackim* – jest lektura całkowicie bierna, czy podporządkowana zamysłom autora. Przyboś, który dostrzega wertykalny układ podkreślonych słów (inicjalne „I nie myśl”, „I nie mów”, „I myśl”, „I mów”) i zwraca

⁷⁹ Podaję za: *Wielki słownik niemiecko-polski*, t. 1, Warszawa 1969, s. 547-548. Wymownym przykładem takie użycia słowa jest tytuł znanego dzieła Goethego: *Dichtung und Wahrheit*. Auhswahl, Leipzig 1941, por. J. W. Goethe, *Z mojego życia: (prawda i fantazja)*, przeł. L. Jenike, Warszawa 1895, J. W. Goethe, *Z mojego życia: zmyślenie i prawda*, t. 1-2, przeł. A. Guttry, Warszawa 1957.

⁸⁰ Por. chociażby opisy czwartkowych spotkań w pamiętnikach znanej Norwidowi Deotymy: Deotyma – Jadwiga Łuszczewska, *Pamiętnik 1834-1897*, wstęp i przypisy J. W. Gomułicki, Warszawa 1968. Zob. też: H. Michałowska, *Salony artystyczno-literackie w Warszawie 1832-1860*, Warszawa 1974, zwłaszcza opisy „gier umysłowych” na s. 118-120. Interesującą propozycję badawczą zawiera książka Janiny Kamionki-Straszakowej, *Nasz naród jak lawa. Studia z literatury i obyczaju doby romantyzmu*, Warszawa 1974.

⁸¹ Istotnie, „Podkreślenie jest chronologicznie najwcześniejszym chwytem graficznym Norwida. Pojawia się ono już w napisanym w 1842 r. *Pożegnaniu*; tam też użył poeta dużej litery w nazwie pospolitej (Szalej). Z czasem daje się dostrzec obecność kresek łączących nazwy z określeniami oraz eksperymentów interpunkcyjnych. Te ostatnie dwa zabiegi nasilają się w fazie *Vade-mecum*, to znaczy w fazie przygotowywania do druku wierszy napisanych wcześniej. Jest to początek lat sześćdziesiątych XIX w.” Por. Z. Mitosek, *Przerwana pieśń. (O funkcji podkreśleń w poezji Norwida)*, w: *Dziewiętnastowieczność. Z poetyk polskich i rosyjskich XIX wieku*, red. E. Czaplewicz i W. Grajewski, Wrocław 1988, s. 274.

uwagę na symetryczność fraz (zaprzeczonych i twierdzących), nagle staje bezradny wobec zaznaczenia wymykającego się temu uporządkowaniu. Nie łączy pionowego wymiaru lektury, narzuconego przez typografię, z linearnym tokiem, właściwym czytaniu. Nie szuka też przyczyn irytującej go „maniery graficznej” w uwarunkowaniach kulturowych i społecznych. A pamiętajmy, iż

W czasach Norwida formy bezpośredniego kontaktu między autorem a odbiorcą skończyły się. Ich reliktem był salon, ale tak naprawdę poeta dziewiętnastowieczny skazany został na druk⁸².

Improwizacje, kontakt *face to face*, gry i zabawy słowem zastąpiła samodzielna, często samotna lektura, w myśl znanej Augustiańskiej formuły *im augulo cum libro*. „Oko ma odtąd widzieć i nic poza tym, ucho ma tylko słuchać”⁸³. Norwid doskonale zdawał sobie sprawę z zagrożeń „Panteizmu druku”, ale i potrafił wyzyskać możliwości, które przyniósł (również poetom) rozwój typografii. Jak podkreśla Zofia Mitosek

„Wewnętrzne współdziałanie” i „współpraca z autorem” to postawy z trudem osiągalne w kontaktach audytywnych. Wymagają one namysłu, skupienia uwagi na słowie i frazie. Wymagają zrozumienia wszystkich subtelności semantycznych, które niesie struktura tekstu. U Norwida owe subtelności ujawniły się w sposobie zapisu⁸⁴.

Przyboś wydaje się tego jeszcze nie dostrzegać, ponawia bowiem pytanie o motywację podkreśleń, tym razem wywodząc ją z indywidualnych rozstrzygnięć poety:

O czym więc świadczy? O pewnej właściwości jego poetyki, o szczególnej funkcji, jaką obarcza niektóre słowa w swojej poezji. Poeta o tak potężnej woli twórczej musiał sobie zdawać sprawę z inności tego samego słowa w prozie i w wierszu. W wierszu każde słowo jest podkreślone, każde więc mogłoby być wyróżnione w druku. Dlaczego więc niektóre słowa podkreślał? [PN, 103]

Łagodzi ton, ale jednocześnie uchyla się od odpowiedzi, uzależniając ostateczny kształt graficzny wiersza od decyzji autora. Decydującym argumentem staje się siła poetyckiej woli, pragnienie tworzenia. Zwłaszcza, że zamiast rozwiązywania interesującej go kwestii Przyboś proponuje wizję Norwida jako świadomego swej mocy kreatora. Tak rozumiana *voluntas* – uciekam się do łacińskiego terminu, by zaznaczyć obecność w akcie twórczym pierwiastka intelektualnego – pozostaje poza dyskusją. W odróżnieniu od dywagacji nad zagadnieniem podkreśleń w literaturze, finalną zwrotkę liryku kwituje Przyboś kilkoma zaledwie zdaniem i, nieodwołalnie uznając podmiot wiersza za *porte parole* autora, pisze:

⁸² Z. Mitosek, *Przerwana pieśń...*, s. 284.

⁸³ M. Foucault, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, t. 1, przeł. T. Komendant, Gdańsk 2000, s. 71

⁸⁴ Z. Mitosek, *Przerwana pieśń...*, s. 279-280.

Inni przeklinali lub przebaczeni – Norwid, zdławiwszy tak zwyczajne i łatwe odruchy serca, stanął już zwycięsko ponad swoimi uczuciami i przemówił z najwyższej trybuny moralnej; tej, co głosi konieczność osiągnięcia jedyne (a najtrudniejszego) warunku człowieczeństwa: myśli. Ten rozkaz myślenia powtarza i podkreśla, że obowiązywać on winien nawet wtedy, gdy wrodzy mu plotkarze pomówią go o to, że żyje tylko przeszłością, skamieniały i martwy, że więc nie tworzy i nie myśli, „że grób to tylko, co umarłe chowa” [PN, 101-102].

Ten fragment *Próby...* stał się przedmiotem ożywionych polemik. Nieścisłości w dowodzeniu wytyka krytykowi Zofia Stefanowska, która w obszernej recenzji z *Nowych studiów o Norwidzie*, gdzie pomieszczony został również tekst Przybosia, pisze:

Wątpliwości budzi [...] interpretacja zwrotki trzeciej, w szczególności jej pierwszego wiersza. [...] „Norwid skazał ukochaną [...] – pisze Przyboś – na karę myślenia [...]”. Czy doprawdy słowa te mają znaczenie nakazu w ogóle, nakazu podjęcia samodzielnego trudu intelektualnego? Czy też raczej jest to zdanie eliptyczne, w którym zawieszenie wypowiedzi po słowach „I myśl – „każe domyślać się nie dopowiedzianej sugestii: „myśl o mnie, że...”, „myśl, że ja...” Na to, że przedmiotem myśli ma być autor wiersza, wskazują paralelne układy zwrotek 2 i 3, zwłaszcza symetria budowy pierwszego i trzeciego wiersza zwrotki 3. Nie chodzi więc o to, żeby adresata stała się człowiekiem myślącym, lecz o to, co ma myśleć o autorze wówczas, gdy opinia będzie w nim widziała już tylko „grób”. Jak zawsze, gdy chodzi o przemilczane ogniwo wypowiedzi poetyckiej, tak i tu trudno o argumenty rozstrzygające⁸⁵.

Podobne argumenty wysuwa, kilka lat później, w drugim tomie *Dzieł zebranych*, Juliusz Wiktor Gomulicki:

[...] nieporozumienie trafiło do pięknego skądinąd i pobudzającego do myślenia eseju Juliana Przybosia *Próba Norwida* [...], w którym ten znakomity poeta i znawca poezji wyosobnił i uautonomicznił pierwszy nakaz ostatniej strofki, twierdząc, że Norwid skazał ukochaną kobietę na karę – myślenia. [...] Poeta nie skazał [...] ukochanej na karę myślenia, ale raczej nakazał je myśleć i mówić, że urodził się pod nieszczęśliwą gwiazdą, wbrew zdaniu tych wszystkich, którzy radzi by widzieć w nim jedynie „grób” (niespełnionych zamiarów i nadziei). W ten sam nb. sposób, przeciw interpretacji Przybosia, odczytała tę strofę Zofia Stefanowska, słusznie zwracając uwagę na jej charakter eliptyczny, tak typowy dla poezji Norwida⁸⁶.

Każde z tych rozwiązań szczegółowo analizuje w swoim artykule Marian Kwaśny, który skupia się przede wszystkim na konfrontacji dostępnych wersji utworu i jego autografu. Kształt wiersza, o którym wspominają wszyscy trzej czytelnicy *Trzech strofek*, bez względu na końcowy rezultat ich dociekań, odbiega bowiem od pierwowzoru. Począwszy od *Antologii poezji miłosnej* Jana Lorentowicza, a skończywszy na dwutomowej edycji Gomulickiego, spotykamy się bowiem z nieco inną postacią liryku:

I myśl: gdy nawet o mnie mówić zaczną;
Że: grób to tylko, co umarłe chowa;
 A mów... że gwiazda ma była rozpaczną,

I myśl – gdy nawet o mnie mówić zaczną,
 Że grób to tylko, co umarłe chowa –
 A mów... że gwiazda ma była rozpaczną,

⁸⁵ Z. Stefanowska, „Pamiętnik Literacki” 1962, z. 1-2, s. 550-551 (recenzja).

⁸⁶ C. Norwid, *Dzieła zebrane...*, opr. J. W. Gomulicki, t. 2, s. 454-455.

I – bywaj zdrowa...

I bywaj zdrowa...

(wersja oryginalna, zachowana w autografie i pierwodruku)

(wersja w pozostałych (poza *Dzielami* C. Norwida w opracowaniu Tadeusza Piniego) edycjach)

„No cóż – kwituje takie zestawienie Marian Kwaśny – rewelacji specjalnych na pozór tu nie ma: słowa te same i w tym samym układzie, różnice są widoczne tylko w obrębie interpunkcji”⁸⁷. Zmiany, choć nieznaczne, okazują się jednak szczególnie znaczące:

W wersji 10 bowiem powstaje teraz nowa konstelacja składniowa: wyrażenie „co umarłe” staje się równoważnikiem zdania dopełnieniowego (gdzie wyraz „umarłe” jest orzecznikiem), wtrąconym do nadrzędnego dlań zdania dopełnieniowego zawartego w pozostałej reszcie wersu (przy czym grób przejmuje tu funkcję podmiotu), akcent logiczny spoczywa już teraz na wyrażeniach: „to tylko, co umarłe” – i w rezultacie zrywa się wszelki związek myślowy ze zdaniem okolicznikowym czasowo-warunkowym z wersu poprzedniego, bo trzeba by bardzo dużo dobrej woli, aby zawartości w. 10 w dalszym ciągu przypisywać znaczenie sugerowane w przedstawionych uprzednio trzech interpretacjach⁸⁸.

Zarówno Zofia Stefanowska, Juliusz Wiktor Gomulicki, jak i Przyboś, któremu badacze z całą atencją wytykają lekturowe niedopatrzenie, przy próbach wypełnienia pustego miejsca w tekście postępują w analogiczny sposób. Rozwijają wers liryku, uzupełniając go o autoodniesienie mówiącego podmiotu: „myśl o mnie, że...”, „myśl, że ja...” Wers dziesiąty odczytywany jest zatem jako zwięzła, metaforyczna autocharakterystyka podmiotu wiersza. Wedle Przybosia fraza „grób to tylko, co umarłe chowa” dotyczy również późniejszych opinii na temat autora *Trzech strofek*, które mieliby wyrażać, już pod jego nieobecność, salonowi plotkarze, posądzając go o zwrot ku przeszłości, a nawet niemoc twórczą („skamieniały i martwy, [...] więc nie tworzy i nie myśli”). Taka interpretacja da się jednak utrzymać tylko przy założeniu, „że wyraz „grób” został tutaj użyty w znaczeniu przenośnym i ma oznaczać... samego Norwida”⁸⁹. Przy jego dosłownym odczytaniu: „grób to tylko chowa, co umarłe” cały wers przywołać może na myśl kolejną, choć jakże przewrotną, wariację na temat Horacjańskiej formuły *non omnis moriar...* Wobec takiej sugestii, wysuniętej przez Mariana Kwaśnego, reinterpretacji wymaga również kolejny wers: „A mów... że gwiazda ma była rozpaczna”, w którym czas przeszły może oznaczać zarówno wyczerpanie czynności, jak i zmianę stanu. Za tym ostatnim rozwiązaniem przemawiałaby obecność czasu przeszłego w pierwszej zwrotce: „Nie bluźń, żem zranił

⁸⁷ M. Kwaśny, *Norwid – poeta źle rozumiany*, w: „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 4, s. 196.

⁸⁸ M. Kwaśny, *Norwid – poeta źle rozumiany...*, s. 197.

⁸⁹ M. Kwaśny, *Norwid – poeta źle rozumiany...*, s. 194.

Cię [...]”⁹⁰. Gwiazda, uznawana przez badaczy za „[...] odpowiednik zdeterminowanego fatalizmem losu”, nie przestaje istnieć, traci jedynie swój złowrogi charakter. Oczywiście takie ujęcie przeczy przekonaniu, iż – jak mówi przysłowie – człowiek może się urodzić pod szczęśliwą (albo, co gorsza, nieszczęśliwą) gwiazdą. Nakazując adresatce, by podjęła odpowiedzialność za swoje życie jednocześnie mówiący ukazuje miałość zapatrywań ludzi, którzy zdają się na wyroki astrologicznych przepowiedni. Zdaniem Mariana Tatary pojawiające się w ostatniej zwrotce „[...] sygnały określonych sytuacji w postaci nadużywanych i modnych rekwizytów poetyckich: grób i nieszczęśliwa gwiazda” stanowią efektowne nawiązanie do wcześniejszych wersji⁹¹, grę z salonową, wyświechtaną frazeologią. Jednocześnie gwiazda, jako widzialny element niebieskiego firmamentu i synonim rzeczy odległych, a nawet nieosiągalnych (*vide*: „gwiazdka z nieba”), stanowi kontrpunkt dla ziemskich celów, które nie są bynajmniej, jak głoszą salonowi bywalcy, a wraz z nimi adresatka wiersza, marne... (Paradoksalnie, bliżsi „światowym marnościami”⁹² wydają się „święteczni czciciele”). Przyboś jednak wieńczące *Trzy strofki* sformułowania gotów jest uznać je za uchybienia w sztuce poetyckiej:

„A mów... że gwiazda ma być rozpaczna.” Czyżby więc w tych ostatnich słowach nie wytrzymał tego wysokiego tonu, w którym wznosił się ponad rejestr sentymentalnej skargi? Jeśli tak, osłabił i skaził wiersz i końcowe „bywaj zdrowa” – byłoby nieznośnym banałem [PN, 102].

Krytyk nie ukrywa swej dezaprobaty, ale też nie dostrzega, iż

Kontrast logiki dowodzenia, wyrafinowanej konstrukcji składniowej oraz banalnego obrazowania jest swoistym odpowiednikiem reguł konwersacji salonowej: błahej treści i wyrafinowanej formy⁹³.

Stąd właśnie zmiany językowego rejestru i zaskakujący Przybosa dobór słownictwa. Autor *Próby...* uważa końcowe frazy za banalne, ponieważ konwencję uznaje za

⁹⁰ W obrębie całego utworu mamy zresztą do czynienia z takim oto rozkładem czasów: w pierwszej zwrotce dominuje czas przeszły („zranił”, „ranię”, „ustąpił”, „pochowałem”), w drugiej tylko wyraz „nauczyli” przyjmuje formę czasu przeszłego dokonanego, w trzeciej, finalnej strofie pojawia się już czas przyszły („zaczną”). Dobór kategorii gramatycznych odpowiada treści poszczególnych całości: zamknięcie i podsumowanie relacji z adresatką, z jednoczesnym żądaniem obiektywnej oceny sytuacji (1), spojrzenie z dystansu na kobietę, której z pełną świadomością ustąpiło się pola i wyrażona w trybie negatywnym prośba („nie myśl”, „nie mów”), by odrzuciła mniemania uważane dotąd za prawdziwe (2), wreszcie apel o samodzielność w życiu i myśleniu, z podpowiedzią utrzymanej w salonowym tonie riposty i pożegnaniem-pozdrowieniem (3).

⁹¹ M. Tatara, *O „Trzech strofkach”...*, s. 137.

⁹² Jest to dosłowny cytat z *Nowenny do świętego Józefa*. O tym, że „świat hołduje marności” (D. Naborowski, *Marność*) wspominają częstokroć barokowi poeci. Biblijnym kontekstem będą oczywiście pisma Eklezjasty.

⁹³ M. Tatara, *O „Trzech strofkach”...*, s. 137.

właściwy kształt zawartości lirycznej. Poprzestając na systemie wartościowania wpływającym z założeń awangardowych poetyk, zamyka drogę alternatywnym interpretacjom. Choć w wypadku wiersza Norwida lepiej mówić o jednoczesności rozwiązań, niż o ich wzajemnym wykluczaniu. Wszak owo „bywaj zdrowa”, zwłaszcza z błagalnym niemal zakończeniem poprzedniej zwrotki: „Lecz żyj raz przecie...” nie musi oznaczać zamkniętego w skostniałą formułę pożegnania, umownego zwrotu (w wierszu *Co słysząc?* czytamy: „*Jak się masz*” – *będzie stawką, a „bądź zdrow”* – *wykretem*; [PWsz I, 93]). Przyboś jednak nie dostrzega tych zależności, a konwencję uznaje za właściwy kształt zawartości lirycznej. Stąd w jego ocenie konkluzja *Trzech strofek* wypada słabo, jawi się jako wyraz nieudolności autora, któremu nie starczyło środków, by zachować siłę ekspresji widoczną w pierwszych wersach. Poprzestając na systemie wartościowania wpływającym z założeń awangardowych poetyk, odrzucających banał i sztampowe powtórzenie, zamyka drogę alternatywnym interpretacjom. Choć w wypadku wiersza Norwida lepiej mówić o jednoczesności rozwiązań niż o ich wzajemnym wykluczaniu. Wszak owo „bywaj zdrowa”, zwłaszcza z błagalnym niemal zakończeniem poprzedniej zwrotki: „Lecz żyj – raz – przecie...” nie musi oznaczać zamkniętego w skostniałą formułę pożegnania. Może być czytane jako podtrzymanie poprzedniej prośby. Jeśli potraktować je dosłownie, rozbijając frazeologizm, to będzie prostą konsekwencją wezwania do odpowiedzialności za własne życie, włącznie z jego ziemskimi celami... Zupełnie, jakby pod konwencjonalną formułą wypowiedzi kryło się proste: żyj zdrowo, nie udawaj, lecz żyj...

Wydaje się jednak, że w rezultacie to krytyk pozostaje w krainie ułudy... Wartość artystyczną liryku uzależnia bowiem od przydanej mu, we własnej lekturze, ironii: „Lecz ja dwa końcowe zdania słyszę inaczej: wypowiedziałem je z wyraźną ironią. Tak ocalał niezwykłą i bodajże jedyną w światowej liryce miłosnej jakoś uczuciową, wyrażoną i nazwaną w tym erotyku” [PN, 102]. Kluczem do interpretacji finalnych wersów *Trzech strofek* może się więc okazać również mechanizm podwójnego znaczenia. Jeśli jednak krytyk rozumie ironię jako figurę retoryczną, „której zamierzona wymowa jest sprzeczna z dosłownym znaczeniem użytych słów”⁹⁴, to wtedy w finalnym „bądź zdrowa”⁹⁵ pobrzmiewa ton pobbłażania, by nie rzec – lekceważenia. By uniknąć posądzeń o nieszczerść, a nawet szyderstwo – czyżby

⁹⁴ D. S. Muecke, *Ironia: podstawowe klasyfikacje*, przeł. G. Cendrowska, w: *Ironia*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2000, s. 47.

⁹⁵ W innym wierszu Norwida, zatytułowanym *Mój ostatni sonet*, czytamy: „Bądź zdrowa! – tak ponury Bajron żegnał żonę / Tak i niejeden luby lubą swą niestałą”, PWsz I, 4.

nadawca życzył czegoś wręcz przeciwnego, niż deklaruje? – należy bezzwłocznie włączyć tę na pozór banalną frazę w obręb wiersza. Na ironię zakrawa bowiem czytanie jej w izolacji... Norwid w jednym z listów przekonywał: „nikt pisząc o pieprzu ni może powiedzieć, że jest z cukru. Kiedy się mówi o rzeczach ironicznych ironicznie, mówi się wedle prawdy rzeczy” [PWsz VIII, 179]. Przyboś, który traktuje puentę wiersza w kategoriach przywołania, cytatu ogranej frazy, nie zwraca uwagi na jej użycie⁹⁶. Skupia się jedynie na artystycznym kształcie sformułowania. Jednak dopiero przy zestawieniu dwóch przeciwstawnych perspektyw⁹⁷: salonowego dialogu, który rządzi się własnymi prawami i osobistego pozdrowienia, wieńczącego serię apostrof ujawnia się wielopłaszczyznowość *Trzech strofek*.

Na artyzm liryku krytyk spogląda też przez pryzmat swoich umiejętności deklamatorskich. Przekonuje, iż dopiero dzięki głośnej lekturze w jego wykonaniu (nie chodzi tu bowiem o doraźną aktualizację warstwy brzmieniowej utworu, którą każdy z czytelników mógłby wykonać na własny użytek w domowym zaciszu) wiersz Norwida zyskuje na jasności. Siłę ekspresji wzmacnia przy pomocy gestów, operując natężeniem głosu i zmianą intonacji:

Recytując trzecią strofę, wypowiedziałem ten nakaz kary: „I myśl” – *fortissime*, krzykiem i podniósłszy zaciśniętą pięść do góry. Norwid skazał ukochaną, która odrzuciła jego miłość, na karę myślenia. Najszlachetniejsza, najwyższa kara! Najwyższa – bo myśl jest rzeczą najtrudniejszą na świecie do osiągnięcia [PN, 101]

Zastanawiające jest wszak użycie wykrzyknienia tam, gdzie brak go w utworze... Krytyk, który doskonale zdaje sobie sprawę z możliwości, jakie oferuje głosowa realizacja tekstu, występuje w roli eksperta, by nie rzec – dysponenta sensów, stojącego na straży arcydzielności utworu. Czy jednak użyty przez Przybosia gest pozostaje w zgodzie z wymową liryku? Czy można go wprowadzić do recytacji nie naruszając spójności znaczeń wygłaszanego tekstu? Wszak jest oczywiste, iż „różnica między akustyczną a graficzną formą tekstu może sprowadzać się do różnicy semantycznej. Głośna lektura tekstu graficznego może w jakimś stopniu zmodyfikować jego globalną strukturę informacyjną”⁹⁸. I z taką sytuacją mamy do czynienia w wypadku recytacji

⁹⁶ D. Sperber i D. Wilson, *Ironia a rozróżnienie między użyciem a przywołaniem*, przeł. M. B. Fedewicz, w: *Ironia...*, s. 86.

⁹⁷ „Jako pewna forma interpretacji ironia <<nadaje sens>> jakiejś treści dzięki zestawianiu przeciwstawnych perspektyw. Ten sposób <<nadawania sensu>> nazwiemy modelem znaczenia charakterystycznym dla ironii”. D. S. Kaufer, *Ironia, forma interpretacyjna i teoria znaczenia*, przeł. M. B. Fedewicz, w: *Ironia...*, s. 157.

⁹⁸ S. Balbus, *Graficzny inwariant tekstu literackiego*, w: *O języku literatury*, red. J. Bubak, J. Bachórz, Katowice 1981, s. 232.

autora *sponad*, przy czym należałoby tu rozróżnić warianty interpretacji głosowej wiersza, respektujące wskazówki immanentnie zawarte w formie graficznej utworu, od nadinterpretacji, czy wręcz rozwijania sensów naddanych przez recytatora. W ich obrębie należałoby lokować propozycję Przybosia, który w nakazie myślenia skierowanym do bohaterki wiersza upatruje wyrafinowanej kary. Kreuje on bowiem zewnętrzny i fałszywy kontekst interpretacyjny, który nie znajduje oparcia w utworze. I choć krytyk autorytatywnie stwierdza, iż to za sprawą jego interpretacji *Trzy strofki* zyskują pełnię poetyckiej świetności:

Lecz ja dwa końcowe zdania słyszę inaczej: wypowiedziałem je z wyraźną ironią. Tak ocalam niezwykłą i bodajże jedyną w światowej liryce miłosnej jakość uczuciową, wyrażoną i nazwaną w tym erotyku [PN, 102]

to jedna przynajmniej kwestia pozostaje nie rozstrzygnięta. Skoro bowiem

U Norwida ani razu nie zostaje wypowiedziane wprost słowo miłość, nie ma ani jednego stwierdzenia, które by *expresis verbis* mówiło, że chodzi tu o zawód miłosny. Ale przecież utwór ten jest w taki sposób odczytywany i rozumiany. [...] Nasuwa się więc pytanie, gdzie tkwi zawarta w nim treść uczuciowa⁹⁹.

Przyboś mówi i o wyrażaniu, i o nazwaniu „jakości uczuciowej”, nie dookreśla jednak, na czym miałyby one polegać. We fragmentach innych rozważań, zatytułowanych *Afekt i liryzm*, pyta: „Czy tak? Czy w toku wyrażania uczucia ma liryk istotnie do czynienia z <<żywołem uczucia>> z <<uczuciem bezpośrednim>>? Przecież wyrażanie, a więc pisanie wiersza dzieje się zawsze po”¹⁰⁰. Dystans czasowy umożliwia nie tylko filtrację doświadczeń, ale i namysł nad możliwymi sposobami ich przekazu w języku. Zresztą, jak podkreśla Przyboś,

[...] wiele [...] przemawia za tym, że liryka – w każdym razie pewien typ liryki – wcale nie usiłuje odtworzyć konkretnych uczuć życiowych. Nie chodzi jej o odwzorowanie za pośrednictwem słów stanu uczuciowego czy określonego afektu. Ale chodzi jej o wywołanie uczucia niewspółmiernego z uczuciem, które pobudziło do pisania, do wywołania wzruszenia płynącego ze słów ułożonych poetycko¹⁰¹.

I w wypadku *Trzech strofek* poruszenie czytelnika wywołuje właśnie układ słów, konstrukcja wiersza. Właściwie nie tylko nie pojawia się tu wyraz „miłość”, ale nie ma też, czego upatruje Przyboś, kategorycznego osądu uczucia. Relacja między mówiącym, a adresatką została zarysowana jedynie szkicowo, cała uwaga skupia się bowiem na interpretacji osoby, próbie wskazania jej alternatywnych punktów widzenia. Wniosłe

⁹⁹ M. Tatara, *O „Trzech strofkach”...*, s. 133.

¹⁰⁰ J. Przyboś, *Afekt i liryzm*, w: tegoż, *Linia i gwar. Szkice*, t. 2, Kraków 1959, s. 234-235.

¹⁰¹ J. Przyboś, *Afekt i liryzm...*, s. 235

przedmioty (*vide*: Ocean z pierwszej zwrotki), wykrzyknienia i zawieszenia głosu, wszystko to sprzyja wzbudzeniu emocji u czytelnika. I nawet potencjalne nawiązanie do pierwszego zbioru pieśni Horacego, które jednak można traktować jedynie w kategoriach cytatu struktur, pozostanie poza obrębem jego skojarzeń, to jest wielce prawdopodobne, że wciągnie się w wir lekturowych emocji, „poddając się logice formalnego rozwoju wypowiedzi i symetrii jej formy”¹⁰². Bowiem, jak zauważa Kenneth Burke:

Władzy formy ulegamy [...] nie na skutek sympatii dla niesionych przez nią treści, ale dzięki <<uniwersalnemu>> apelowi, który jest jej własnością. Nasza akceptacja dopiero wtórnie przenosi się na związaną z tą formą sprawę¹⁰³.

Widowym przykładem siły oddziaływania *Trzech strofek* jest zresztą komentarz samego Przybosa. Poeta-krytyk zbliża się do dyskursu wzniosłości, epatując sprzecznymi emocjami po to, by za chwilę łagodzić afekty wyrwykami strukturalnych analiz. I choć wpłata w interpretację wiersza Norwida *gros* własnych przekonań dotyczących powinności liryki, to w newralgicznych momentach wywodu, w których trudno o jednoznaczne rozstrzygnięcia albo mnoży pytania albo odwołuje się, bynajmniej nie uważając tego za słabość czy uchylanie się od działalności krytycznoliterackiej, do autorskiej *auctoritas*. Nawet w obliczu wcześniejszych wysuniętych zastrzeżeń potrafi powiedzieć o Norwidzie:

był to mistrz, który, gdyby zechciał, nadałby zawartości lirycznej dwóch następnych strof równie potężny obrazowy kształt. [...] Ci, co mówią jako o nowatorskiej zasłudze Norwida o „sprozaizowaniu” języka romantycznego, nie doceniają poety. To, co uważają za prozę, jest inną formą jego poezjowania [PN, 104].

Takim wnioskiem zamyka Przybós omówienie *Trzech strofek*, odsyłając nas – nie po raz pierwszy w obrębie całego szkicu – do dyskusji nad kształtem poezji i prozy. Jeśli za punkt odniesienia przyjmujemy twórczość Norwida, czeka nas rekonstrukcja poglądów teoretyków poczynawszy od romantyzmu. Jeśli zapytamy o (historycznie zmienne) kryteria rozdziału prozy i poezji nie uda się uniknąć odwołań do starożytności... A na to wszystko nakłada się jeszcze koncepcja literatury w ujęciu autora *Próby*...

¹⁰² K. Burke, *Tradycyjne zasady retoryki*, przeł. K. Biskupski, w: *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*, seria 2, Wrocław 1988, s. 101.

¹⁰³ K. Burke, *Tradycyjne zasady retoryki*..., s. 102.

Italiam! Italiam!

ITALIAM! ITALIAM!

1.

Pod latyńskich żagli cieniem,
Myśli moja, płyn z aniołem,
Płyn, jak kiedyś ja płynąłem:
 Za wspomnieniem – płyn wspomnieniem...

2.

Dokoła morze – morze –
Jak błękitu strop bez końca:
O! przejasne – pełne słońca –
 Łodzi! wiosła!... szczęść ci, Boże...

3.

Płyn – a nie wróćże mi z żalem
Od tych laurów tam różowych,
Gdzie Tass śpiewał Jeruzalem,
 I od moich dni-laurowych...

4.

O! po skarby cię wysłałem:
Cóż! Gdy wrócisz mi z tęsknotą –
Wiem to, ale proszę o to –
 Niech zapłacę, że płakałem...

5.

Pod latyńskich żagli cieniem,
Myśli moja, płyn z aniołem,
Płyn, jak kiedyś ja płynąłem:
.....
 Za wspomnieniem – płyn wspomnieniem...

[PWsz I, 77]

„Wierszem tym zachwycam się od dawna” – tak rozpoczyna Przyboś omówienie *Italiam! Italiam!*. I choć zaraz na wstępie zdradza swoje oczarowanie utworem, to wciąż pozostaje niezwykle uważnym czytelnikiem, wrażliwym na każde, najmniejsze nawet uchybienie w sztuce poetyckiej. Stwierdza:

gdyby nie druga strofka, gdzie znajduję w porównaniu morza do nieba zwrot rażący mnie i dźwiękiem, i sensem quasi obrazowym: „jak błękitu strop bez końca” – gdyby nie ta usterka, zaliczyłbym ten wiersz do szczytowych arcydzieł liryki polskiej [PN, 104].

Ocena artystycznych walorów wiersza wydaje się przemyślana i uzasadniona, choć jej podstawę stanowią przede wszystkim odczucia Przybosia i jego poglądy na temat wymogów poetyckiego rzemiosła. Wartościowanie wspierają subiektywne doznania powstałe podczas lektury utworu: drażni brzmienie wersu, nie do przyjęcia okazuje się też sens porównania:

Dookoła morze – morze –
Jak błękitu strop bez końca:

Wrażenie dysharmonii może wzbudzać bezpośrednie sąsiedztwo głosek zwartych, wybuchowych: bezdźwięcznej i dźwięcznej – „strop bez końca”. Czy właśnie to zestawienie tak bardzo irytuje autora *Próby...*? Trudno byłoby to jednoznacznie rozstrzygnąć, tym bardziej, iż autor szkicu nie precyzuje, czego dokładnie dotyczy wspomniana przezeń „usterka”. O ile jednak tu można przynajmniej dociekać źródła niezadowolenia krytyka, to w wypadku „quasi-obrazowego sensu” sformułowania „jak błękitu strop bez końca”, nie jest to już ani tak proste, ani oczywiste. Co bowiem należy rozumieć pod użytym przezeń pojęciem?

Spójrzmy: w liryku Norwida *tetrium comparationis* opiera się w głównej mierze na podobieństwie koloru (morza, nieba), ale odnosić się może również do optycznego złudzenia, które powstaje podczas morskiej podróży, kiedy zaciera się linia horyzontu. Czyżby rozdrażnienie krytyka sugerowało zatem zbędność metafory w tej linijce? „Błękitu strop bez końca...” można w dodatku uznać za oksymoron; wszak strop zakłada ograniczenie, zamknięcie, zakrycie wyodrębnionego fragmentu przestrzeni. Wraz ze wcześniejszym powtórzeniem „morze – morze –” oddawałoby zatem poczucie nieskończoności, spotęgowane przez iluzję wzrokową, w której obie płaszczyzny, morza i błękitu, stapiają się ze sobą. Wprowadzenie przenośni wydaje się zatem uzasadnione, choć może nie należy ona do najoryginalniejszych, nie nazywa, jak

chciałby Przyboś, zjawisk i uczuć „po raz pierwszy”¹. A zatem wszelkie zarzuty, które dotyczą sposobu obrazowania, czy aktualizacji – jak mniemam – warstwy fonicznej utworu, wiążą się z osobistymi przekonaniami odbiorcy. W innym miejscu awangardowy poeta pisze:

Być może to, co mówię, należy do przygód estetycznych przeczulonego czytelnika, takiego, co nie tylko słyszy słowa i widzi poprzez nie rzeczy i zdarzenia, ale i rysuje w wyobraźni ich kształt i ruch².

Dalsze rozważania o *Italiam! Italiam!* prowadzi już Przyboś w tonie niczym nie zmałowanego zachwyty: „Jest to, jak każdy prawdziwy wiersz, odkrycie i definicja nieznanego stanu uczuciowego, definicja poetycka, a więc taka, w której wzruszające obrazy, a nie pojęcia, przekazują i uobecniają uczucie” [PN, 104]. Kryterium „prawdziwości” staje się tutaj umiejętna transmisja wzruszenia, o tyle trudniejsza, że dziejąca się w słowie (poetyckim) i za pośrednictwem słowa:

Jedno jest pewne: aby powstał prawdziwy wiersz liryczny, poeta musi być czymś głęboko poruszony. Może to być albo afekt bezpośrednio doznany, albo może to być również wzruszenie nieokreślone, domagające się dopiero swojej pełni, albo – może to być wzruszenie czysto estetyczne, płynące z kontemplacji słów, z upodobania, jakie nagle wzbudzi zestawienie dwu słów, zdania, czy nawet sylaba, czy zarys jakiegoś rytmu³.

„Prawdziwość” nijak ma się do relacji logicznych, związków wypowiedzi z rzeczywistością, czy rachunku zdań. Po pierwsze: „[...] doskonały poemat liryczny jest barografem pogody wewnętrznej poety”⁴, po drugie: o skuteczności jego oddziaływania decyduje w ostatecznym rozrachunku odbiorca. Uczucie – przekaz – uobecnienie wzruszenia. Jeśli owym medium ma być wiersz, to bardzo wiele zależy od jego wewnętrznego uporządkowania, a więc środków, przy pomocy których staje się on nośnikiem określonych treści: emocjonalnych, intelektualnych, poznawczych. Przyboś, który chce pokazać, na czym polega swoistość wiersza Norwida, rozpoczyna od zestawienia go z innymi utworami epoki o podobnej (bo nie tożsamej!) problematyce:

¹ Zob. uwagi Przybosia „Twórcy suprematyzmu, neoplastycyzmu, podobnie jak twórca widzenia unistycznego – oni mieli to oko dziewczęce. Umieli w pewnym stadium swoich doświadczeń plastycznych wypłatać się ze wszystkich ustalonych konwencji i ujrzeć rzeczywistość tak, jak jej jeszcze żadne oko nie widziało. Tak samo, sądzę, dzieje się, gdy się rodzi nowa poezja”, w: *Z „teorii poznania” lirycznego*, w: tegoż *Sens poetycki*, t. 1, Kraków 1967, s. 21.

² J. Przyboś, *O metaforze*, w: tegoż, *Sens poetycki*, t. 1, Kraków 1967, s. 29.

³ J. Przyboś, *Linia i gwar*, t. II, Kraków 1959, s. 114. Cytat przytoczony i skomentowany wnikliwie przez Edwarda Balcerzana w: J. Przyboś, *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*, wstęp E. Balcerzan, wybór E. Balcerzan i A. Legeżyńska, komentarze opr. A. Legeżyńska, Wrocław 1989, s. LXIX- LXX.

⁴ J. Przyboś, *Sytuacje liryczne. Wybór poezji...*, s. LXX.

Wiersz o temacie tyle razy podejmowanym przez poetów. Lecz Norwida tęsknota do Italii jest nieporównywalna z żadną ze znanych mi na ten temat liryk. **Nie nazwał jej**⁵ [podkr. moje M. R.]żaden z poprzedników poety, traktujących ten sam temat. Wystarczy porównać *Italiam! Italiam!* z wierszem Goethego, sparafrazowanym przez Mickiewicza w *Znasz-li ten kraj*, ażeby uwidoczniła się ta inność, nowość i niezwykłość [PN, 105].

Na czym więc polega nowatorstwo liryku Norwida? Krytyk pisze wprost: **na nazwaniu** (sic!) tęsknoty do Italii w taki sposób, w jaki dotychczas żaden z poetów tego nie uczynił. O ile zatem przywołane utwory potrzebne są Przybosiowi jako kontrapunkt, aby tym silniej uwydatnić odrębność *Italiam! Italiam!*, o tyle dla uczuć samego autora, które dostrzega w wierszu, nie znajduje porównania. Przypomina pokrótce treść wspomnianych już tekstów poetyckich: „W *Kennst du das Land* tęskni młoda dziewczyna do swojego opiekuna i wzywa go do Italii, kreśląc kilka obrazków jej piękna. <<Tu byłby raj, gdybyś ty ze mną była>> – tłumacząc sparafrazował Mickiewicz” [PN, 104]. Do podjętych w tym miejscu wątków powróci niebawem, teraz jednak te szkicowe charakterystyki postaw bohaterów służą mu przede wszystkim do zaakcentowania różnic:

W Norwidowym wezwaniu do Italii dźwięczy **inna** tęsknota” – stwierdza. I tłumaczy dalej – Nie jest to tęsknota do szczęścia pobytu w Italii, do osiągnięcia tego raju, lecz ściganie we wspomnieniu aż takiego wzruszenia, w którym nawet ból, nawet łzy tam wylane stają się utęsknione [PN, 105]

Słuszności tych ustaleń dowodzić mają przytoczone poniżej wersy:

Niech zapłaczę, że płakałem...

Za wspomnieniem – płyn wspomnieniem...

Zacytowane w takiej formie stanowią zgrabną kontaminację finałów dwu ostatnich zwrotek:

4.
O! po skarby cię wysłałem:
Cóż! Gdy wrócisz mi z tęsknotą –
Wiem to, ale proszę o to –
Niech zapłaczę, że płakałem...

5.
Pod łatyńskich żagli cieniem,
Myśli moja, płyn z aniołem,
Płyn, jak kiedyś ja płynąłem:
.....
Za wspomnieniem – płyn wspomnieniem...

⁵ Wszystkie podkreślenia w tekście Przybosia – o ile nie zaznaczę tego inaczej – pochodzą ode mnie – M. R.

która sprawia wrażenie samodzielnej, oryginalnej całości. Dzięki temu zabiegowi Przyboś skupia naszą uwagę przede wszystkim na samozwrotnej apostrofie, którą podmiot liryczny – kieruje w tym miejscu sam do siebie. To jedyny tak wyraźny gest autowskazania w całym wierszu. Tej kwestii autor szkicu jednak nie rozwija. Ale wyodrębniony fragment wiersza rzutuje, choć w niewielkim stopniu, na późniejszą interpretację. Zwrotkę:

Pod łatyńskich żagli cieniem,
Myśli moja, pływ z aniołem,
Pływ, jak kiedyś ja płynąłem:
Za wspomnieniem – pływ wspomnieniem...

którą – wedle przyjętego wcześniej przez Przybosia sposobu zapisu wiersza – należałoby uznać za pierwszą, przytacza raz jeszcze, obdarzając krótkim, jednozdaniowym komentarzem: „Za wspomnieniem płynie poeta – już wspomnieniem”. Dotychczas konsekwentnie przestrzegający rozróżnienia: **autor – wyobraźnia poety – myśl, o której mowa w wierszu**, tutaj, zapewne pod wpływem wcześniejszego cytatu, jedyny raz dokonuje znamiennej utożsamienia myśli i myślącego podmiotu, które nakazuje nam zastanowić się nad istotą procesu wspominania. W rozstrzygnięciu pomóc nam może lektura, której przebieg uzależnimy od uporządkowania występujących w zwrotce czasów gramatycznych. Ich – przynajmniej częściowy – rozdział umożliwia jednolitość form fleksyjnych w obrębie całości i wprowadzające temporalny kontrast porównanie:

	Pod łatyńskich żagli cieniem, Myśli moja, pływ z aniołem,	
Pływ		JAK kiedyś ja <i>płynąłem</i> :
	Za wspomnieniem – pływ wspomnieniem...	

Drugi wers, rozpoczynający się od zwrotu: *Myśli moja, pływ* [...] otwiera szereg transwersalnych powtórzeń rozkaznika; ich wertykalnemu układowi odpowiada czas teraźniejszy. W toku linearnym pojawia się natomiast odniesienie do przeszłości i samookreślenie podmiotu, które otwiera perspektywę wspominania. *Comparatio*: *pływ jak* [...] *ja płynąłem*, złudne w wypadku pragnienia doskonałej identyczności, ustanawia jednak, opisaną przez Przybosia przemienność czasów:

Jest w tym wierszu wizjonerskie przeniesienie obrazu-emocji z teraźniejszości w przeszłość nie tylko tamtą, dawną, przeżyta, ale w tę teraz ustawicznie się stającą. Czasy się zmieniają i przesuwają widzenia [PN, 105].

Krytyk pisze nie tylko o umiejętnym przestrajaniu czasów i wizji (poetyckich, wspomnieniowych), przez dłużą chwilę skupia się też na nastroju, jaki wywołuje w nim modulacja dźwięków i sensów wiersza:

„Czy żaden z kompozytorów nie napisał muzyki do tych słów, które układają się do śpiewu?”⁶ – zastanawia się krytyk. I przekonuje: „I melodyjny przepływ sylab, i płynny rytm kołyszący tęsknotę, i blask, i cień tej wizji – winny były pociągnąć kompozytorów pieśni. Wiersz ten ma duszę muzyczną” [PN, 106].

Zwróćmy uwagę na silne zmetaforyzowanie tego fragmentu, na zaskakujący splot słów i pojęć, które, w obrębie jednego wyrażenia, bądź zwrotu odsyłają nas i do treści, i do formy liryku, stanowiąc równocześnie odbicie czytelnicznych wrażeń. Przyboś wyzyskuje tutaj polisemię wyrazów, które raptem odsłaniają swe pierwotne znaczenie, nie tracąc przy tym cech przenośni. Ale cóż to znaczy, iż „Wiersz [...] ma duszę muzyczną”? Czyż takie określenie nie jest nadużyciem? „Przeciwnicy tezy o pokrewieństwie poezji z muzyką”⁷ zapewne uznaliby je za „nieznośną, literacką metaforę”, pozbawioną uzasadnienia. Dość łatwo można by podać je w wątpliwość, a „w konsekwencji zakwestionować zjawisko literackiej <<muzyczności>>, zdefiniować je jako efekt psychologizującego postrzegania dzieła literackiego”⁸. Pamiętajmy jednak, iż Przyboś pisze przede wszystkim o osobistych odczuciach, łącząc rolę krytyka z misją poety, który omawiając utwór nie zawsze dystansuje się od własnych poglądów dotyczących literatury. „Muzyczna dusza” wiersza oznaczałaby w jego ujęciu przede wszystkim „[...] przejawy odnoszone do sfery instrumentacji dźwiękowej i prozodii [...]”⁹. Co istotne, nie chodzi tu jedynie o „[...] konwencjonalne figury, definiowalne w

⁶ *Nota bene* życzenie Przybosia zostało spełnione – obok wielu innych wierszy polskich wieszczów Czesław Niemen zaśpiewał również *Italiam, Italiam*, po wielokroć wznowiane na płytach, zwłaszcza w nagraniach o charakterze jubileuszowym: Niemen Cz., *Złota kolekcja – Czas jak rzeka*, EMI Music Poland 2005, ścieżka 19, *Italiam, Italiam*.

⁷ T. Makowiecki, *Poezja a muzyka*, w: *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002, s. 15. Autor używa tego sformułowania w odmiennym kontekście: „Przeciwnicy tezy o pokrewieństwie poezji z muzyką w tej dziedzinie głównie protestują przeciwko podsuwaniu muzyce jakichś rzekomo (określonych) czytelnich treści emocjonalnych, jakichś nastrojów, uczuć, tęsknot i marzeń wyrażanych jakoby przez dzieła muzyczne. To jest – twierdzą – nieznośna metafora literacka”. To podejście Tadeusz Makowiecki poddaje gruntownej rewizji.

⁸ A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2001, s. 36. W swej rozprawie powyższe uwagi badacz zamieszcza w podrozdziale *Krytyka badań* (s. 36-41), poświęconym rewizji dotychczasowych ustaleń na temat związków między muzyką i literaturą, ich charakteru oraz rozmaitych sposobów manifestacji.

⁹ Andrzej Hejmej używa w tym wypadku terminu „muzyczność I”, którą w odróżnieniu od „muzyczności II” i „muzyczności III” definiuje jako: „[...] wszelkie przejawy odnoszone do sfery instrumentacji dźwiękowej i prozodii, świadomie kształtowane zarówno w związku z muzyką natury, jak i w mniejszym stopniu z muzyką kultury”. A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego...*, s. 52.

sferze poetyki, lecz [o] jednorazowe zjawiska w granicach konkretnego utworu”¹⁰. Autor *Zapisków bez daty* wydaje się być tego doskonale świadom: nieklamany zachwyt nad lirykiem nie tylko nie pozbawia go cenzorskiej przenikliwości – poetycki słuch, czułość na harmonię i ład, pozwalają mu wytknąć, w oparciu o subiektywne poczucie dysonansu, pojedynczy defekt wiersza. Ale też w odniesieniu do *Italiam!* zapomina, uwiedziony płynnie brzmiącymi strofami, o swej wielokroć deklarowanej niechęci do dokładnych rymów i rytmicznej powtarzalności. Wiersz Norwida staje się dlań arcydzielną, z małym potknięciem w szóstym wersie, całością, której daje się niemal bez reszty ponieść. „Muzyczność”, dodajmy – taka muzyczność, której elementy „mają czysto literacki charakter”¹¹ okazuje się dlań jednym z „kryterium jakości poezji”¹², w dużej mierze rozstrzygającym o wartości utworu. *Italiam* jawi się również Przybosiowi jako potencjalny tekst wokalny¹³, „słowa, które układają się do śpiewu” to doskonały materiał dla wrażliwego muzyka. I rzeczywiście w epoce romantyzmu takich twórców nie brakowało¹⁴. Ale

Muzycy podkładają melodie wcale niekoniecznie do wierszy szczególnie „muzycznych” akustycznie. Po pierwsze dlatego, że nie musi pociągać ich strona zewnętrzna, formalna wiersza – częściej jego treść, po wtóre, że wiersze bardzo cenne dźwiękowo są niezmiernie trudne do przekładu na język muzyczny i łatwo popsuć różne arcysubtelne uroki ich dźwięczności i rytmiki, a co więcej – nie potrzebują niczego z zewnątrz, mają jakby swoją wewnętrzną muzykę¹⁵.

Wiersz Norwida, rozumiany jako dzieło poetyckie, niezawisłe od wymogów konstrukcji *stricte* muzycznej stał się przedmiotem analiz Stefani Skwarczyńskiej. Badaczka rozpoczyna od szeregu szczegółowych ustaleń, dotyczących rozkładu akcentów, budowy stroficznej, przyjętego i konsekwentnie zrealizowanego metrum:

W znanym wierszu *Italiam! Italiam!* – poeta daje wzorzec daktyliczny nie tylko w tytule; powtarza go i w pierwszej frazie wierszowej utworu; w ten sposób powiększa pierwszą strofkę o wiersz

¹⁰ A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego...*, s. 56.

¹¹ A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego...*, s. 57. W tym fragmencie rozważań Andrzej Hejmej powołuje się na ustalenia Czesława Zgorzelskiego, poczynione w pracy *Elementy „muzyczności” w poezji lirycznej*, w: *Prace ofiarowane Henrykowi Markiewiczowi*, red. T. Weiss, Kraków 1984.

¹² A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego...*, s. 57.

¹³ Raz jeszcze posłużę się wskazówkami Andrzeja Hejmeja: „Termin <<tekst wokalny>> – pisze, omawiając *Podróż zimową* Stanisława Barańczaka – traktowany jest w sensie czysto muzykologicznym i oznacza tekst słowny (literacki i nieliteracki), który zostaje zaadaptowany czy – by powiedzieć dosadniej – zdekonstruowany na wiele różnych sposobów w kompozycji muzycznej”. *Muzyczność dzieła literackiego*, s. 125-126 (przypis). Oczywiście ważna jest również kwestia autonomiczności dzieła literackiego. Zob. też: H. Sabbe, *O związku pomiędzy kreacją tekstu słownego i muzycznego w kompozycji wokalne*, „Res Faktu” 1973, nr 7. Dla Michała Bristigera inspirujące w badaniach „związków muzyki ze słowem” okazały się natomiast ustalenia semiotyków. Por. M. Bristiger, *Związki muzyki ze słowem. Z zagadnień analizy muzycznej*, 1986.

¹⁴ Zob. T. Makowiecki, *Poezja a muzyka...*, s. 16, 20.

¹⁵ T. Makowiecki, *Poezja a muzyka...*, s. 14.

łaciński, odbiegając od przyjętej w tym utworze normy strofy czterowierszowej [...]. Podany wzorzec nie pozostawia wątpliwości, że w wierszu obowiązuje tok daktyliczny. Pociąga to oczywiście konsekwencje dla recytacji [...]¹⁶.

Każde z tych rozpoznań służy w efekcie głębszemu zrozumieniu wiersza, nie jest to bynajmniej pozbawiona celu „smutna zabawa pedantów”, jak nazwał niegdyś Przyboś poczynania wersologów, którzy, zwracając uwagę przede wszystkim na formalne ukształtowanie utworu, zgola nie troszczyli się o jego interpretację. Wręcz przeciwnie: uczona doskonale uzasadnia potrzebę tak drobiazgowych dociekań:

A musimy przyznać, że utwór ten dopiero wtedy, gdy jest odczytany daktylicznie, ujawnia pełnię swego arcyzmu; forma metryczna pozostaje tu na usługach treści; poprzez wrażenia słuchowe odczuwamy łagodne kołysanie się łódki na fali. Interpretacja trocheiczna zaprzepaściłaby ten efekt, redukując wyraz metryczny do metrycznej rąbaniny¹⁷.

Zaskakujące, że autor *Próby...*, zazwyczaj niechętny takim analizom, teraz sam ucieka się do liczenia zgłosek... *Italiam! Italiam!* prowokuje go do szukania związków między sensem i dźwiękiem, a porównanie: „Niepokalany sylabotoniczny ośmierzgłosek niesie polotnie ten poemat, jak rozpięty żagiel łódź ślizgającą się po fali” nie tylko pozostaje w zgodzie z konkluzjami badaczki, ale wręcz oddaje synestezyjny charakter czytelniczych odczuć. Współdziałanie zmysłów zapewnia nam perfekcyjna organizacja wiersza, synergia brzmienia i treści.

Zadziwiać może, że poza Przybosiem i autorką *Wstępu do nauki o literaturze* niewielu czytelników mówi wprost o muzyczności wiersza Norwida lub stara się ją zdefiniować. Pośrednio odwołuje się do zjawiska muzyczności, jednak już rozumianej szerzej niż tylko zespół zjawisk z zakresu instrumentacji głoskowej, Teresa Skubalanka, która w *Italiam! Italiam!* dostrzega udaną realizację... barkaroli:

Zarówno tematyka wiersza, jak i jego kształt językowy, wersyfikacyjny, wskazują na to, że należy on do gatunku lirycznego tzw. barkaroli. [...] Motywy barkaroli pojawiają się dość często u poetów z połowy XIX w. Wiadomo, że realizuje się tu określony schemat stylistyczny pieśni, która wywodzi się z włoskich pieśni ludowych, śpiewanych przez żeglarzy i rybaków. Zapewne istniały wówczas różne podgatunki tego schematu, zależne od tematyki: modlitwy, pieśni erotyczne i wspomnieniowe. Wiersz Norwida mieści się w tej ostatniej grupie [...]¹⁸.

¹⁶ S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*, t. 2, Warszawa 1954, s. 487.

¹⁷ S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze...*, t. 2, s. 487. Por. spostrzeżenia Zofii Mitosek: „Walory symboliczne wynikają nie tylko z ukształtowania prozodycznego. Ich czystym przejawem jest eufonia. W Wierszu *Italiam, Italiam* wyjątkowa częstość spółgłosek l i ł, włączonych w rytm trocheiczny, sugeruje ruch fal, o którym w utworze mowa”, *Mimesis. Zjawisko i problem*, Warszawa 1997, s. 244.

¹⁸ T. Skubalanka, *Styl poezji Norwida na tle tradycji poetyckiej romantyzmu*, „Studia Norwidiana” 1990, nr 8, s. 29.

To pierwsze – i jak dotąd jedyna – klasyfikacja genologiczna tego tekstu. Fakt, iż propozycja badaczki stylu Norwida jest jak dotąd odosobniona, a jednocześnie wpisuje się w kontekst wcześniejszych rozważań na temat muzyczności wiersza, znacząco poszerzając ich zakres, świadczy nie tylko o tym, że „świadomość gatunkowa kształtuje się zarówno po stronie nadawcy jak odbiorcy”¹⁹, ale również pokazuje, iż ustalenie wyznaczników danego gatunku w taki sposób, by był on łatwo rozpoznawalny dla wszystkich czytelników, niezależnie od czasu, miejsca, a wreszcie stylu odbioru tekstu, jest pragnieniem chybionym, które nie uwzględnia w wystarczającym stopniu dynamiki procesu historycznoliterackiego. Pamiętajmy też, że

jeśli w okresie przedromantycznym gatunkowa przynależność utworu literackiego była założeniem twórczym autora, była regulowana przez normy, była określona przez jego tytuł, czy podtytuł, to później stała się nieprzewidywalną z góry wypadkową tradycji gatunkowych i swobodnie przekraczającego je zamiaru twórczego; przy czym często ujawnia ją dopiero interpretacja krytyka, czy historia literatury²⁰.

Tak właśnie było i w tym wypadku. Trudno bowiem w *Italiam! Italiam!* szukać jakichkolwiek *explicite* wyrażonych wskazówek dotyczących gatunku utworu. Teresa Skubalanka powołuje się przede wszystkim na charakterystyczne dla barkaroli motywy i „kształt językowy, wersyfikacyjny” liryku. Takie ujęcie zapowiada już tytuł szkicu.... i tłumaczy przyjęta perspektywa badawcza, w obrębie której „kategoria gatunku służy [przede wszystkim] analizie budowy danej grupy dzieł literackich”²¹. Rozpatrzenie, jak przebiegał rozwój barkaroli i jakie miejsce zajmuje w procesie jej przemian wiersz Norwida, wymagałoby dogłębnych i szczegółowych analiz, włącznie z ustaleniem

¹⁹ M. Głowiński, *Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej*, w: *Problemy teorii literatury*, Seria 2, Wrocław 1987, s. 134.

²⁰ H. Markiewicz, *Rodzaje i gatunki literackie*, w: tegoż, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1996, s. 167-168. Ten fragment cytuje również Czesław Zgorzelski, odsyłając bądź to do wcześniejszej wersji artykułu Henryka Markiewicza, zatytułowanej *Spory genologiczne* (i pomieszczonej w „Zeszytach Naukowych Uniwersytetu Jagiellońskiego” 1963, z. 5, bądź do przedrukowywanej w kolejnych wydaniach *Głównych problemów wiedzy o literaturze*). Zob. Cz. Zgorzelski, *Historycznoliterackie perspektywy genologii w badaniach nad liryką*, w: *Genologia polska. Wybór tekstów*, wybór, opr. i wstęp E. Miodońska-Brookes, A. Kulawik, M. Tatara, Warszawa 1983, s. 116. Por. również inne szkice pomieszczone w tym tomie, zwłaszcza prace Jana Trznadłowskiego (*Zmienność i stałość gatunku literackiego*, s. 38-46), Stefanii Skwarczyńskiej, *Geneza i rozwój rodzajów literackich*, s. 47-76), Ireneusza Opackiego (*Genologia a historycznoliterackie konkrety*, s. 108-115), zgrupowane w rozdziale drugim: *Rodzaje i gatunki w aspekcie historycznym*, s. 38-134. Tutaj również pierwodruk szkicu Michała Głowińskiego *Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej* (s. 78-106).

²¹ M. Głowiński, *Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej...*, „Dla krytyka ważne jest jedynie to, czy dane utwory mają tyle istotnych cech wspólnych, że pozwalają o sobie mówić jako o pewnej zorganizowanej całości” – wyjaśnia dalej badacz. „Przede wszystkim należy ustalić, jakim celom służyć mają kategorie gatunkowe, jakie są ich odniesienia teleologiczne, jakie mają spełniać zadania poznawcze. Mówiąc inaczej: czy gatunki mają służyć jedynie analizie pewnego zespołu dzieł literackich, czy też stanowią narzędzie opisu procesów, dokonujących się w toku rozwojowym literatury? Albo: czy gatunki są narzędziem poetyki opisowej, czy poetyki historycznej?”, s. 129-130.

kryteriów selekcji cech swoistych gatunku oraz sposobu ich aktualizacji w omawianych liryku²². Jednak nawet przy przekroju synchronicznym, czy badaniu pojedynczego tekstu, traktowanego jako inwariant gatunkowy²³, mogą niespodzianie pojawić się jeszcze inne, ważkie kwestie, chociażby... pochodzenie gatunku²⁴. Pytanie Przybosia o to, czy nikt dotychczas nie skomponował muzyki do słów *Italiam! Italiam!* można bowiem połączyć z genezą barkaroli, „[gatunkiem] pieśni lirycznych układanych i śpiewanych przez weneckich gondolierów”²⁵, której później „w stylizowanej formie rozwinęła się w muzyce fortepianowej, [...] liryce wokalne, [...], muzyce operowej”²⁶. Pomimo tych niezaprzeczalnych związków, warto ku przestrodze – a i nieco przekornie – przypomnieć słowa Gerarda Geneta, który, kategorycznie oddzielając muzykę od literatury, stwierdził: „Jedna śpiewa, druga mówi”.

Nurtuje mnie jednak cały czas myśl, czy wiersz Norwida nie zawiera jeszcze – oprócz efektów dźwiękowych, konsekwentnie zachowanego schematu wersyfikacyjnego, motywów akwaticznych – jakiejś ukrytej wskazówki, która pozwoliłaby zinterpretować go właśnie jako barkarolę. Przyboś przytacza wszystkie zwrotki liryku, choć w różnej kolejności, która odpowiada przyjętemu tokowi rozważań. Jedną však strofę całkowicie pomija, nie poświęcając jej przy omawianiu *Italiam! Italiam!* ani słowa. Chodzi o te cztery wersy:

3.
Płyn – a nie wróćże mi z zalem
Od tych laurów tam różowych,
Gdzie Tass śpiewał Jeruzalem,
I od moich dni-laurowych...

Najprościej zacząć od sformułowania: „Tass śpiewał Jeruzalem”, które wydaje się dość oczywiste. „Tass” to przecież Torquato Tasso, a „Jeruzalem” to... No właśnie – które z jego dzieł? *Gerusalemme liberata*, czy może – wręcz przeciwnie – *Gerusalemme Conquistata*?

²² Powstaje zatem pytanie nie tylko o zakres badań, ale również o ich teleologię i wstępne założenia, które rzutować mogą chociażby na dobór materiału. Innymi słowy: odmiennego postępowania wymaga rekonstrukcja „systemu gatunkowego danej epoki” (to sformułowanie Michała Głowińskiego, por. *Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej*, s. 137) i analiza pojedynczego utworu, traktowanego jako konkretna realizacja „wybranych możliwości gatunku”, choć oczywiście nie muszą się one wykluczać. Zob. M. Głowiński, *Gatunek literacki...*, s. 136–143.

²³ Jest to określenie Michała Głowińskiego, *Gatunek literacki...*, s. 138.

²⁴ *Pochodzenie gatunków* – taki tytuł nosi artykuł Tzvetana Todorova, przeł. A. Labuda „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 3.

²⁵ *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Warszawa 1998, s. 59.

²⁶ *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Warszawa 2001, s. 79.

Nie tylko „Tass śpiewał Jeruzalem”... Strofy *Jerozolimy Wyzwolonej* padały też z ust weneckich gondolierów, zespolone z tradycyjną melodią barkaroli... Ślady tej – zapewne powszechnej w swoim czasie praktyki – odnaleźć można chociażby w jednej z kompozycji muzycznych Franiszka Liszta, zatytułowanej... *Tasso – Lamento e Trionfo*²⁷. Czy idąc tym tropem nie wpadamy jednak w pułapkę nadinterpretacji?

To, że w swoim odczytaniu Przyboś w ogóle nie uwzględnia tej zwrotki wydaje się szczególnie interesujące również z tego względu, iż właśnie w jej obrębie występuje dość duże, w porównaniu z pozostałymi fragmentami utworu, nagromadzenie zaimków dzierzawczych w 1. os. liczby pojedynczej. Przy pomocy tych właśnie form podmiot wiersza już nie tylko charakteryzuje własną aktywność poznawczą („myśli moja”), ale też wpisuje weń sam akt wspomniania i tym sposobem próbuje uzyskać dostęp do przeszłości („moich dni” – w domyśle „moich dni” tam, wtedy). Towarzyszy mu zwiększona samoświadomość, połączona z wiedzą o mechanizmach przypominania („wróćże-mi”). Pamięć to wszak „magik kapryśny” i być może dlatego adresatem wezwania okazuje się myśl, a mimowolnym bohaterem wiersza... *memoire volontaire*, po części przynajmniej podległa władzy i kontroli wspominającego.

Trzecia strofa najsilniej chyba uprawomocnia odczytanie liryku przez pryzmat biografii autora. Czy to właśnie było powodem zupełnego zignorowania jej przez Przybosia?

Oczywiście jako jeden z argumentów, przemawiających za autobiograficznością *Italiam! Italiam!*, można wyzyskać chociażby zwiększona frekwencję zaimków osobowych i dzierzawczych. Można też – choć wydaje się to mało zasadne – poszukiwać sygnałów autobiografii jako gatunku lub stanowczo opowiadać się za dominantą fikcyjności tekstów literackich. Taka polaryzacja byłaby jednak w dużej mierze sztuczna i – nieuprawniona, bowiem „[...] rozróżnienie między fikcją i autobiografią nie sprowadza się do opozycji albo – albo, lecz prowadzi do sytuacji, w której nie sposób rozstrzygnąć czy coś jest jednym, czy drugim”²⁸. Innymi słowy:

Autobiografia to zatem nie gatunek czy tryb wypowiedzi, lecz pewna figura odczytywania albo rozumienia, z jaką mniej lub bardziej wyraźniej mamy do czynienia we wszystkich tekstach.

²⁷ „W *Tasso – Lamento e Trionfo* (1849), w tego rodzaju solowym ustępie pojawia się temat główny, tym razem tradycyjna melodia, z którą weneccy gondolierzy łączyli strofy *Jerozolimy Wyzwolonej*”. Tę informację znalazłam w książce Alfreda Einsteina, *Muzyka w epoce romantyzmu*, przeł. Michalina i Stefan Jarocińscy, Warszawa 1965, s. 154. Jak podaje autor, mottem życiowym i artystycznym Franciszka Liszta było „odnowienie muzyki poprzez ściśle związki z poezją” szczególnie silnie bowiem dostrzegał „konieczność ściślejszego związania muzyki w ogóle, a instrumentalnej w szczególności, z poezją i innymi formami literackimi [...]”, s. 151.

²⁸ P. de Man, *Autobiografia jako odtwarzanie*, przeł. M. B. Fedewicz, w: *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, red. R. Nycz, Gdańsk 2000, s. 109.

Polega ona na połączeniu dwóch podmiotów uwikłanych w proces lektury, w którym zastępując się wzajemnie i odbijając w sobie określają się one nawzajem. Struktura ta zakłada zarówno zróżnicowanie, jak i podobieństwo, jedno i drugie jest bowiem wynikiem wzajemnego zastępowania się, tworzącego podmiot. W tekście w którym autor oznajmia, że przedmiotem jego rozumienia jest on sam, ta zwierciadlana struktura zostaje zinterioryzowana [...]”²⁹.

Spojrzenie na samego siebie z dystansem, samozwrotność, przeplatające się czasy, zderzenie „ja” minionego z obecnie mówiącym, wreszcie jego zależność od „ja” odautorskiego, które odzyskuje się jedynie w poetyckim przedstawieniu – wszystko to współtworzy wiersz Norwida. Więcej nawet – lektura tego utworu jako tekstu jawnie autobiograficznego jest powszechna. Wspomnieniowy liryk poświęcony Italii – tak można by streścić większość dotychczasowych odczytań. To „wizja Włoch, oglądanych przez pryzmat wspomnienia” – pisze Olga Płaszczewska³⁰. Skupiona na literackich dokonaniach epoki romantyzmu, w których dostrzec można fascynację Italią, przytacza drugą zwrotkę wiersza, opatrując ją takim komentarzem:

Błękit, słońce i jasność są zasadniczymi cechami Norwidowskiej Italii wspomnieniowej. Włochy stają się przestrzenią nieziemską, oderwaną od świata realnego, w której przebywanie ma charakter mistycznej ekstazy, na co wskazuje nagromadzenie określeń, związanych z pojęciem jasności. Przeżycia, związane ze wspomnieniem przejażdżki po włoskim morzu, wydają się reminiscencją olśnienia, w którym nie dochodzi jednak do poznania, tak jakby samo roztopienie w zapamiętanym świetle i błękitie było celem rozmyślań o Italii. Wspominanie przestrzeni, w której doświadczyło się szczęścia, w utworze Norwida działa dwukierunkowo: z jednej strony pozwala przeżyć na nowo dawne wzruszenia, z drugiej owocuje tęsknotą za tym, co minęło bezpowrotnie³¹.

Teleologia gestu przywoływania wspomnień wydaje się – by ulec metaforyce tego fragmentu – aż nadto jasna. Chodzi o powtórne, a więc już jakościowo inne, przeżycie dawnych wzruszeń. I choć w dużej mierze zgadzam się z innymi ustaleniami autorki³², to chciałabym w tym miejscu wskazać nieco inny trop interpretacyjny, zaproponować jeśli nie gotowe rozwiązania, to przynajmniej ponowny namysł nad wierszem, czyniony z nieco odmiennej perspektywy. Przede wszystkim apostrofa do myśli, która otwiera *Italiam! Italiam!*, rozpoczyna się od słów: „Pod latyńskich żagli cieniem, / Myśli moja płyn z aniołem”. Pierwszy wers to nie tylko metonimia, *pars pro toto* środka transportu, który – już dookreślony – pojawi się w wezwaniu zamykającym następną zwrotkę („Łodzi! Wioseł!...”), ale też zapowiedź opisu świetlistego, „przejasnego” morza, przed którego blaskiem ochroni rzucający cień żagiel. To cień jest tutaj waloryzowany

²⁹ P. de Man, *Autobiografia jako odtwarzanie...*, s. 110.

³⁰ O. Płaszczewska, *Wizja Włoch w polskiej i francuskiej literaturze okresu romantyzmu (1800-1850)*, Kraków 2003, s. 307.

³¹ O. Płaszczewska, *Wizja Włoch...*, s. 307.

³² Odnoszę się w tym miejscu do omówienia prozatorskich utworów Norwida. Por. O. Płaszczewska, *Wizja Włoch...*, s. 204-210.

pozytywnie, w jego zasięgu dokonuje się ruch myśli, który uruchamia wspomnienie. Myśl pełni tu rolę mediatora, chociaż zależność między wyobrażeniem, a refleksją pozostaje dwustronna; wspomnienie (obraz: „pod latyńskich żagli cieniem”) uruchamia myśl o wspomnieniu, która ma odbyć raz jeszcze tę samą drogę – wstecz, w przeszłość, która w swej pierwotnej formie nie może być odzyskana. Jak zauważa Eugenio Donato:

Przeszłość jednostki nie daje się pojmować jako obecność prosta, bezpośrednia, przezroczysta i totalna. Przeszłość jako pamięć jest pogrzebana i zrujnowana, jest studnią, w której spoczywają fragmenty niezdolne ukazać się światłu pamięci bez skomplikowanej maszynerii konstrukcji językowych i przedstawień [*representations*].

Ponadto natura elementów pogrzebanych w przeszłości pamięci różni się od natury wywoływanych przez nie późniejszych przedstawień. Jak fragmenty archeologiczne będą one zawsze różne i nieciągle w stosunku do ich rekonstrukcji percepcyjnych czy językowych³³.

W wierszu Norwida mamy do czynienia niemalże z idealnym poetyckim ujęciem tych spostrzeżeń. Ustalenie, jakiego obszaru mogą dotyczyć „rekonstrukcje językowe” *Italiam! Italiam!* wystawia jednak czytelnika na nie lada próbę. Myśl, która staje się „[adresatem] życzeniowej formuły *szczęść Boże*”³⁴, nie tylko kieruje naszą uwagę na mechanizm wspominania, czy na sam proces myślowy. Jest również znakiem refleksji nad zmianą stanu podmiotu, sięgającego – za jej pośrednictwem – po własną przeszłość. Ominięta przez Przybosa strofa kusi ciągiem deiktycznych określeń:

Od tych laurów tam różowych,
Gdzie Tass śpiewał Jeruzalem,
I od moich dni-laurowych...

Okoliczniki: „tam”, zapowiadające zdanie podrzędne, zaimki wskazujące „tych” współtworzą poetycką mapę myślowej podróży. Mapę nostalgii³⁵, która, choć trudno byłoby uznać ją za precyzyjną, dość wyraźnie przeciwstawia się wizji obecnej w poprzedniej zwrotce. Nieobjęte morze ustępuje miejsca(u). *Locus* wyraźnie zaznacza swoją obecność, przeczy nierzeczywistej wizji, „nieziemskiej przestrzeni”, „mistycznej ekstazie”. Pomimo, iż brak dokładnych współrzędnych, a zamiast nazwy pojawia się peryfrazą, to nie brak wskazówek, od czego rozpocząć poszukiwania. Wspominający podmiot odsyła swą myśl tam, „Gdzie Tass śpiewał Jeruzalem”. Wiadomo, iż pomysł stworzenia poematu epicko-rycerskiego ostatecznie wykrystalizował się podczas pobytu

³³ E. Donato, *Ruiny pamięci: fragmenty archeologiczne i artefakty tekstowe*, przeł. D. Gostyńska, „Pamiętnik Literacki” 1986, nr 3, s. 319-320. Jest to urywek cytowany również przez Marka Zaleskiego, *Formy pamięci*, Gdańsk 2004, s. 32.

³⁴ T. Korpysz, *Kilka uwag na temat norwidowego rozumienia zwrotu szczęść Boże*, „Prace Filologiczne”, s. 259.

³⁵ Nawiązuję do określenia użytego przez Przemysława Czaplińskiego, *Mapa, córka nostalgii*, w: tegoż, *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych*, Kraków 2001, s. 128.

poety w Wenecji, tam również najprawdopodobniej powstała pierwsza pieśń *Jerozolimy wyzwolonej*. Gotowe już dzieło, wiele lat później, przedstawił Tasso do oceny w Rzymie, gdzie miał być również uwiecznony laurem. Wielu badaczy podkreśla, iż „We włoskotematycznej twórczości Norwida dwa miejsca zajmują szczególną pozycję: są to Rzym i Wenecja”³⁶. Czyżby ta obserwacja znajdowała również potwierdzenie w *Italiam! Italiam!*, utworze poetyckim? Prawda, że to raczej interpretacyjne domysły, zaledwie ścieżki dociekań, ale czy są wystarczającym powodem, by z nich zawczasu, przewidując niemożność jednoznacznego rozstrzygnięcia, rezygnować? Wenecję pośrednio wskazuje również forma wiersza, jeśli uznamy ją za dalekie echo układanych i śpiewanych tam gondolier. A i sam laur przywodzi na myśl uroczystości koronowania poetów na Kapitolu³⁷...

Czy podwójne wezwanie do Italii, powtórzone w tytule, oprócz funkcji rytmizacyjnej, zapowiada również dwoistość odniesień, liryczną *summę* skrytą w peryfrazach? Wszak można też – jak czynią niektórzy uczeni – wspomnieć jeszcze „wycieczkę morską po Adriatyku wzdłuż południowego wybrzeża Włoch”³⁸, odbytą wraz z *le dame blanche*. Wbrew pozorom wiele zależy od czasu powstania tego utworu, który dotąd nie został dość precyzyjnie określony (wiadomo, iż Norwid nie zawsze datował swe wiersze, a zatem ustalenie momentu narodzin utworu, względnie przedziału czasowego od załączków jego idei do ostatecznej redakcji często odbywa się drogą szczegółowych porównań). Badacze, jeśli nawet podają orientacyjne daty, to poprzestają na krótkich konstatacjach, bez pytań o związki między życiem i twórczością autora – te zazwyczaj uważane są za oczywiste i jako takie nie wymagające komentarza

³⁶ O. Płaszczewska, *Wizja Włoch...*, s. 205. Zob. również: J. W. Gomulicki, *Patos i milczenie*, w: C. K. Norwid, *Białe kwiaty*, Warszawa 1977, J. W. Gomulicki, *O „trylogii włoskiej”*, w: C. K. Norwid, *Trylogia włoska*, Warszawa 1979, s. 9-51. S. Rzepczyński, *Wokół nowel „włoskich” Norwida*, Słupsk 1996.

³⁷ Zob. opisy w eseju Izabeli Czartoryskiej *Ułomek z drzwi więzienia Tassa* (Biblioteka Czartoryskich, rkps II-2917, I. Czartoryska, *Katalog pamiątek złożonych w Gotyckim Domu w Puławach*, cyt. za: A. Aleksandrowicz, *Kult Torquata Tassa na dworach Czartoryskich*, w: *Z ducha Tassa. Księga pamiątkowa sesji naukowej w czterechsetlecie śmierci pisarza (1544-1595)*, red. R. Ociecek, przy współudziale B. Mazurkovej, Katowice 1998, s. 312): „Przejęty wdzięcznością Tasso przyjechał do Rzymu i na chwilę zapomniał swych nieszczęść. Witany był z wielką okazałością, a Papież tymi go spotkał słowy: <<Jest moim życzeniem, żebyś wślawił ten wieniec laurowy, który do tego czasu wślawiał tych, których niem wieńczono>>”.

³⁸ Mieczysław Inglot w jednej z książek poświęconych życiu i twórczości autora *Vade-mecum* tak tłumaczy genezę utworu: „W jesieni 1844 poznał Norwid we Florencji Marię Kalergis, piękną i bogatą bratanicę Karola Nesselrode, kanclerza Cesarstwa Rosyjskiego, żyjącą w separacji z mężem. W czerwcu 1845 r. Norwid w towarzystwie pani Kalergis i jej przyjaciółki, Marii Trębickiej, odbył wycieczkę morską po Adriatyku wzdłuż południowego wybrzeża Włoch. Wspomnieniu tej pięknej wycieczki poświęcony został wiersz *Italiam, Italiam...* [...]”. M. Inglot, *Cyprian Norwid*, Warszawa 1991, s. 15. Uczony podąża tu szlakiem wyznaczonym już przez Zenona Przesmyckiego, zob. Z. Przesmycki, *Cypriana Norwida pisma zebrane*, t. A, cz. 2, Warszawa-Kraków 1911, s. 774-775.

ani nie grających roli w stabilizacji znaczeń liryku. I choć niemal wszyscy zgodnie łączą *Italiam! Italiam!* z pobytem we Włoszech, to rozpiętość szczegółowych wskazań jest niemała, zwłaszcza, że towarzyszą im niekiedy krańcowo odmienne koncepcje dotyczące genezy liryku³⁹. Juliusz Wiktor Gomulicki w *Rejestrze utworów* Norwida podaje datę roczną – 1846 oraz przypuszczalną miesięczną – styczeń. Tomasz Korpysz wspomina również o roku 1846⁴⁰, Teresa Skubłanka natomiast o „[...]latach 1845-1848”⁴¹, jako czasie powstawania *Italiam! Italiam!*. Mieczysław Inglot przywołuje natomiast kontekst wyprawy Norwida z panią Kalergis i jej przyjaciółmi: „w czerwcu 1845r.”⁴², co miało stanowić asumpt do późniejszego ułożenia wspomnieniowego liryku. Mieczysław Inglot pisze natomiast: „Prawdopodobnie w Ostendzie, w scenerii morskiej, powstaje piękny wiersz pełen tęsknoty i wspomnień pt. *Italiam! Italiam!* (Do Italii)”⁴³, a zatem pomimo zgodności daty rocznej, pojawia się wyraźna sugestia powiązania utworu z pobytem poety w Belgii. Różnica wynosiłaby zatem co najmniej kilka miesięcy. Czy zestawianie tych dat ma jakikolwiek sens? Czy ułatwia zrozumienie utworu, czy jedynie gmatwa wątki? I po cóż te wszystkie chronologiczne zagadki?

W wypadku *Italiam! Italiam!* ustalenie czasu powstania mogłoby zdeterminować *modus* lektury liryku. Tymczasem, zdani jedynie na dane pośrednie, jesteśmy wszak w stanie wskazać aż trzy potencjalne linie interpretacyjne. Pierwsza, podążająca tropem rozpoznania Mieczysława Ingłota, skupiałaby się przede wszystkim na wspominaniu radosnych chwil spędzonych z kobietą darzoną niebywale silnym uczuciem. Jak jednak uzasadnić takie stwierdzenie w oparciu o sam tekst wiersza?

³⁹ Propozycję rozstrzygnięcia tego dylematu przynosi artykuł Zofii Dambek, *Wokół „Italiam! Italiam!”*, „*Studia Norwidiana*” 2002-2003, nr 20-21, s. 101: „Wśród wierszy Cypriana Norwida bez daty i miejsca powstania znajduje się utwór *Italiam! Italiam!*, który, jak wiele na to wskazuje, powstał w Berlinie w 1845/1846 r., po powrocie Norwida z Włoch. Utwór nie został ogłoszony za życia poety, dopiero w r. 1908 rękopis odnaleziono w zbiorach Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk”. W przypisie autorka uściśla: „W autografie, który znajduje się w papierach po ks. Jarzębowskiem w Fawley Court brak daty. Pewną wskazówką jest podpis autora <<Cyprian K. Norwid>>, co wskazuje na to, że wiersz powstał po 1845 r. Z. Przesmycki sugerował datę: <<grudzień>> 1846, zestawiając *Italiam! Italiam!* z listem do Marii Trębickiej z 18 grudnia 1846 r. (C. Norwid, *Pisma zebrane*, wyd. Z. Przesmycki, T. A> Kraków 1912, s. 775). Od Przesmyckiego wiemy też, że autograf pochodził ze zbiorów Bronisława Dąbrowskiego z Winnogóry, a w chwili publikacji należał do zbiorów Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk. Według J. W. Gomulickiego Norwid ofiarował go Bronisławowi Dąbrowskiemu w Berlinie na przełomie 1845 i 1846 [...], ale jest możliwe, że *Italiam! Italiam!* został подарowane siostrze Bronisława – Bogusławie z Dąbrowskich Mańkowskiej albo w 1846 r. w Brukseli, albo w 1849 r. w Paryżu, kiedy poeta na pewno miał z nią kontakt”. Badaczka dwukrotnie odwołuje się również do Przybosiowej *Próby Norwida* (s. 101, 107).

⁴⁰ T. Korpysz, *Kilka uwag...*, s. 259. Autor szkicu podąża tu za ustaleniami Gomulickiego. Świadczy o tym zapis w nawiasie, odnoszący czytelników do pierwszego tomu *Pism wszystkich* Cypriana Kamila Norwida: (I 177). Gwoli ścisłości utwór znajduje się na stronie 77, zob. PWsz I, 77.

⁴¹ T. Skubłanka, *Styl poezji Norwida...*, s. 29.

⁴² M. Inglot, *Cyprian Norwid...*, s. 15.

⁴³ Z. Sudolski, *Norwid. Opowieść biograficzna*, Warszawa 2003, s. 106.

Czyżby zatem do głosu doszły historycznoliterackie asocjacje, na które zwróciła również uwagę Olga Płaszczewska?

Do skojarzeń włoskich należy w utworze Norwida przywołanie, obok różowych laurów, postaci Tassa, w świadomości romantyków odczytywanej jako symbol nieszczęśliwej miłości poety *par excellence*. Epitet „dni-laurowe” to, poprzez skojarzenie z grami słownymi w *Canzoniere* Petrarke, kolejne nawiązanie do włoskiej tradycji literackiej, wskazującej na miłość jako czynnik sprawiający, że Włochy są przestrzenią o niezwykłym dla duchowej formacji twórcy znaczeniu.

Gra słowna, o której pisze autorka, to zapewne spięte rymem powtórzenie tego samego wyrazu, choć już w odmiennej formie leksykalnej: „laurów różowych”, „dni-laurowych”. Być może, iż jest to echo „[nawiązania] do włoskiej tradycji literackiej”, ale nawet jeśli uznamy to za swego rodzaju „cytat-struktury”⁴⁴, to trudno wskazać jednoznacznie na jego funkcję w utworze. Czy można jednak – przez pryzmat postaci Tassa – doszukiwać się w *Italiam! Italiam!* śladów niefortunnie ulokowanego uczucia? Wszak sam tekst liryku, przez metonimiczne „Jeruzalem” odsyła nas jedynie do twórczości poetyckiej, nie ma żadnych innych sygnałów, które pozwalałyby nam mówić o pobycie Tassa w Ferrarze i afekcie – dodajmy społecznie nie uznawanym ze względu na różnice społeczne – do księżniczki Este. Zresztą, jak zauważa Natalino Sapegno ów wątek bywał w biograficznej legendzie nadmiernie wyzyskiwany:

[...] pierwsze wzmianki dotyczące dumnej i nieszczęśliwej miłości pisarza napotykamy w biografii pióra Giampietra d’Alessandro (1604) i Giambattisty Mansa (1619); wzmianki owe przekształcają się w późniejszych biografiiach w niewątpliwe fakty, tworząc tradycję, która przetrwała do XIX wieku, mimo zastrzeżeń wysuwanych już wcześniej przez Tiraboschiego i Serassiego. W okresie romantyzmu życie Torkwata, dzieje jego miłości, jego tragiczne losy, więzienie i szaleństwo, prześladowania, które go spotkały ze strony możnowładców i uczonych urastają do miary ulubionego podówczas mitu poety samotnego i nierozumianego przez otoczenie, który się wyniszcza w nieustannej walce i wroga rzeczywistością, życie jego staje się tematem poetyckim, treścią powieści i dramatów [...]”⁴⁵.

Przy zasadniczej zgodzie, iż „Włochy są przestrzenią o niezwykłym dla duchowej formacji twórcy znaczeniu” pozostaje jednak dość sceptyczna wobec eksponowania – akurat przy *Italiam! Italiam!* – aspektu uczuć do kobiety. Nieszczęśliwej miłości została

⁴⁴ Jest to określenie Danuty Danek. Zob. D. Danek *O cytatach struktur (quasi-cytatach) i ich funkcji w wewnętrznej polemice literackiej*, w: *Prace z poetyki poświęcone VI Międzynarodowemu Kongresowi Sławistów*, red. M. R. Mayenowa, J. Sławiński, Wrocław 1968.

⁴⁵ N. Sapegno, *Historia literatury włoskiej w zarysie*, przeł. Z. Matuszewicz, K. Kasprzyk, Warszawa 1969, s. 262-263. Fragment ten, choć w nieco innym kształcie, cytuje również Włodzimierz Wójcik, *Tasso w oczach Teofila Lenartowicza*, w: *Z ducha Tassa...*, s. 332.

wszak poświęcona – nieco wcześniej – „czarna suita”, napisana przez Norwida po zerwaniu zaręczyn przez Kamilę⁴⁶...

W ten sposób, zwracając uwagę na jeden tylko aspekt, pomijamy inne, być może dla interpretacji liryku ważniejsze... Interesujące jest zwłaszcza całkowite pomijanie przy analizach liryku kwestii politycznego zaangażowania poety. Przecież, jeśli przyjmiemy, jak chce Sudolski, iż utwór powstał w 1846 roku, ale już w Ostendzie, to musimy pamiętać, iż Norwid udał się tam

[...] jako emigrant polityczny, nie zaś tylko jako świetnie zapowiadający się artysta i arystokratycznie ogładzony młodzieniec. Ruszył do Belgii z kluczem do drzwi Wielkiej Emigracji i spraw narodowych. I rzeczywiście w Ostendzie przyjmował go sam generał Skrzynecki, niegdyś naczelny wódz w powstaniu listopadowym, później wpływowy polityk i wojskowy belgijski. Jesienią tego roku poeta wezwany został jako „niedawno do wychodź[s]twa polskiego przybyły artysta” do wygłoszenia w brukselskim ratuszu przemówienia do Polonii na obchodzie rocznicy powstania. Nie jest tylko jednym z wielu Polaków podróżujących po Europie w bliżej nieokreślonych celach: może wejść w ścisłe związki z wielobarwną sceną polityczną emigracji; może się zanurzyć głęboko w nurt spraw narodowych dziejących się tu właśnie, na Zachodzie. Sprzyjała mu aura „cierpienia dla Sprawy”, lecz zapewne w tym zakresie również nie debiutował, jako że już uprzednio, tj. w latach 1844-1845, gdy przemieszkował głównie w Rzymie, został zaangażowany przez Ludwika Orpizewskiego do współpracy z obozem Czarotoryskich w charakterze utajnionego pomocnika książęcego agenta. Zresztą, być może, że to właśnie związki z Hotelem Lambert w głównej mierze przyczyniły się do berlińskiego uwięzienia poety [...]⁴⁷.

Czy jednak wszystkie te „zewnętrzne” wobec samego utworu zdarzenia są rzeczywiście na tyle istotne, by uwzględniać je tak szeroko w interpretacji? Spójrzmy: jeśli za rozstrzygającą przyjmiemy datację Gomulickiego, a więc styczeń 1846 roku, to *Italiam! Italiam!* pozostanie jedynie wierszem wspomnieniowym, na poły nostalgicznym, poetyckim wyrazem pragnienia powrotu do Włoch (od początku roku przebywa poeta w Berlinie, „w styczniu przygotowuje się do wyjazdu przez Drezno do Warszawy [PW XI, 50], być może również dalekim echem uczucia do Marii Kalergis... Przesunięcie momentu powstania wiersza o kilka miesięcy może wszak dawać asumpt do

⁴⁶ Sformułowanie „czarna suita” pochodzi od Juliusza Wiktora Gomulickiego, który kreśli autobiograficzne tło, uwzględniając czas i okoliczności powstania takich wierszy Norwida jak *Tu Kolumbowe miałem stanowisko*, *To rzecz ludzka*, *Moja piosnka [1]*, *Pamiętka* oraz *Do mojego brata Ludwika*: „List zrywający zaręczyny i powiadamiający Norwida o rychłym ślubie Kamili powiozła do Włoch jej matka [...]. Ten żal zaś i ten gniew przybrały takie natężenie, jakiego nikt się wówczas nie spodziewał i w jakie nikt by chyba nie uwierzył, gdyby nie słynna <<czarna suita>> (jak ją nazwałem liryczna, napisana pomiędzy kwietniem a grudniem 1844 r. i w całości wypełniona skargami i klątwami oszukanego kochanka”, w: C. Norwid, *Dwa poematy miłosne*, opr. i wstęp J. W. Gomulicki, Warszawa 1966, s. 18.

⁴⁷ J. Fert, *Poeta sprzeciwu*, w: tegoż, *Norwidowskie inspiracje*, Lublin 2004, s. 15. Zob. też doskonale opracowane materiały w książce Zofii Trojanowiczowej, *Rzecz o młodości Norwida*, Poznań 1968, zwłaszcza: *Aneks: Norwida szczególnie rekomenduję J. O. Księciu...*, s. 168 - 191. Na temat pobytu poety w berlińskim więzieniu zob. też Z. Krasieński, *Listy do Delfiny Potockiej*, oprac. i wstęp Z. Sudolski, t. III, Warszawa 1975, s. 605-608.

odczytywania go w kontekście autobiograficznej liryki „obrachunkowej”⁴⁸. Oprócz centralnej, trzeciej zwrotki, problematyczny okazuje się zwłaszcza ostatni wers kolejnej strofy:

O! po skarby cię wysłałem:
Cóż! Gdy wrócisz mi z tęsknotą –
Wiem to, ale proszę o to –
Niech zapłacę, że płakałem...

dwukrotnie aż przywołany przez Przybosa, raz, zapewne dla uwidocznienia paralelizmu, wyodrębniony i zestawiony z powracającą jak refren frazą:

Niech zapłacę, że płakałem...

Za wspomnieniem – płyn wspomnieniem...

Dla krytyka owo autowezwanie do łez ma służyć przede wszystkim kumulacji wzruszenia: tego minionego i przeżywanego, za sprawą wspomniania, obecnie. „[...] nawet ból, nawet łzy tam wylane stają się utęsknione” – pisze. Nie pyta jednak o powód płaczu. Wcześniej pojawia się apostrofa do myśli: „Płyn – a nie wróćże mi z żalem”. Czego zatem dotyczy prośba podmiotu? Czy myśl ma powrócić – wszak po to się ją wysyła, a ruch nawrotu sygnalizuje też przyimek „od (laurów)” – już wyzbyta smutku, czy może... jeśli taka przemiana i oczyszczenie z bolesnych doznań nie jest możliwe? Czy wzmocniony partykułą zakaz oznacza zostać, bym nie żałował, tego co przeżyłem? Bym w ruchu, w którym chcę odzyskać minione, nie zatracił się w płaczu nad utratą? Tęsknota za dawnym wzruszeniem, bez względu na jego jakość uczuciową, okazuje się zatem bliższa temu „bolesnemu pragnieniu powrotu”, któremu świat nowożytny nadał miano nostalgii⁴⁹.

To właśnie – płynny stosunek pomiędzy utratą i wartością – wydaje się fundamentem nostalgii. Tworzy go, po pierwsze, przekonanie, że coś jest istotne nie z racji swej przynależności do czasów minionych, lecz dlatego, że zostało utracone. Utrata, po wtóre, wynika nie z tego, że coś przestało istnieć, lecz z tego, że nie daje się uobecnić. I wreszcie, po trzecie, niemożność uobecnienia nie bierze się stąd, że czas jest jednokierunkowy, lecz stąd, że wartość utracona zawiera w sobie pewną cechę nieosiągalną – coś nie do odtworzenia, nie do przedstawienia, nie do powtórzenia⁵⁰.

⁴⁸ Jest to określenie Anny Legeżyńskiej, ukute w odniesieniu do poezji współczesnej, dwudziestowiecznej, myślę jednak, że można je tu wyzyskać. Pisze Legeżyńska o odmianach elegijności współczesnej: „Nieziemna [...] wydaje się postawa obrachunkowa podmiotu, zasada konfrontacji czasu przeszłego i teraźniejszego, retrospektywność i sentencjonalność”, *Gest pożegnania w liryce lat ostatnich, w: Z perspektywy końca wieku. Studia o literaturze i jej kontekstach*, red. J. Abramowska i A. Brodzka, Poznań 1997, s. 235. Zob. też: A. Legeżyńska, *Gest pożegnania: szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*, Poznań 1999.

⁴⁹ P. Czapliński, *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych...*, s. 6-7.

⁵⁰ P. Czapliński, *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych...*, s. 7.

Wspominający podmiot jest w pełni świadom, iż sięganie po przeszłość ma swoje nieuniknione konsekwencje: „Przeszłość w nostalgicznym oglądzie daje się pomyśleć, nie można jej zmysłowo zobaczyć. Władza tworzenie przedstawień, czyli wyobraźnia, nie jest w stanie dostarczyć satysfakcjonującego nas przedstawienia tego, co mgliście rysuje się w naszym pomysłeniu-przypomnieniu”⁵¹.

Cóż! Gdy wrócisz mi z tęsknotą –
Wiem to, ale proszę o to –

Towarzyszące wypowiedzi westchnienie „cóż” nie tylko pełni tu rolę ekspresywną; służy podkreśleniu samowiedzy mówiącego. Jego wynurzenia to wszak autorefleksja szczególnego rodzaju: wspominający nie tyle skupiony jest na sobie, co na procesie myślenia, którego jest podmiotem. Repetytywne: „Niech zapłacę, że płakałem...” można zatem odczytywać co najmniej na dwa sposoby: jako odczucie przykrości na myśl o dawnych przeżyciach (żałuję, że płakałem) lub jako ocenę samego siebie z uwagi na zmianę, która z punktu widzenia podmiotu już się dokonała, choć nie wiemy, co było jej przyczyną (niech zapłacę nad tym, że kiedyś umiałem płakać). A zatem – w obu przypadkach mamy do czynienia z waloryzacją wycinka przeszłości, której punktem granicznym był pobyt we Włoszech. Kwestią dyskusyjną pozostaje, czy można jej dokonać w oparciu o dane zewnętrzne, a więc odnosząc się do życiorysu twórcy. Wszak „[...] przyszło mu za berlińską „przygodę” płacić rachunki i ponosić konsekwencje do końca życia”⁵². Podążając tym tropem, należałoby również dokonać odmiennej selekcji znaczeń ewokowanych przez splot postaci i motywów skupionych w trzeciej strofie. Laur – zapewne nie bez powodu używa poeta tego właśnie słowa – odzyskałby zatem ścisły związek z mocą oczyszczania, z ideą zwycięstwa i sławy, która pierwotnie miała związek przede wszystkim... z triumfem w działaniach wojennych⁵³. Na straży tych znaczeń stoi właśnie nazwa łacińska („laurus” od „luo, lavo”) wawrzynu, którym później dopiero wieńczono skronie poetów... Analizując słownictwo *Vademecum* Jadwiga Puzynina stwierdziła, że „*Laury* w <<Początku broszury politycznej (<<sprzedawać laury starym znajomościom>>), *laurów bujny szpaler* w <<Tajemnicy>> - wnoszą atmosferę oficjalności, [...] a <<Laur dojrzały >> tytuł

⁵¹ M. Zaleski, *Formy pamięci...*, s. 14.

⁵² J. Fert, *Poeta sprzeciwu...*, s. 13.

⁵³ D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przeł. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 177-178.

wiersza ma asocjacje pozytywne”⁵⁴. Przypomnijmy jeszcze, iż w jednym z liryków Norwid pisał:

[...] od was... – o! laury – nie wziąłem
Listka jednego ni ząbeczka w liściu,
Prócz może cienia chłodnego nad czołem
(Co nie należy wam, lecz – słońca przyściu...)

Ten sam wiersz zawiera słynne frazy: „Klaskaniem mając obrzękłe prawice, / Znudzony pieśnią, lud wołał o czyny / [...] / Było w Ojczyźnie laurowo i ciemno” [PWsz II, 15]. Można by się też doszukiwać – choć z dużą dozą ostrożności – paraleli z żywą w romantyzmie legendą biograficzną Tassa, tym razem wyzyskując inne jej aspekty... Jednak czy wszelkie te kontrowersje, wszelkie spory o znaczenia aktualizowane w utworze, o sensy, które objawiają się tak lub inaczej nastawionemu odbiorcy dzieła, które usilnie nie chce zgodzić się na lekturę w izolacji (a takim czytelnikiem jest również Przyboś), mogłyby zostać rozwiązane jedynie dzięki ustaleniu precyzyjnej datacji liryku? Bynajmniej. Wskazanie dokładnego czasu powstania utworu umożliwiłoby jedynie bardziej zdecydowany wybór spośród kilku opcji interpretacyjnych, które otwiera sam tekst wiersza. Ale to jeszcze nie wszystko. Nadal pozostaną problematyczne w swej wymowie wersy i ten „układ słów, który odwraca się od stwierdzenia bezpośredniego lub od swego oczywistego znaczenia”⁵⁵. W tym sensie w liryku Norwida dochodzi również do głosu ironia, nawet jeśli priorytetem wciąż będzie „sama możliwość zrozumienia, możliwość odczytania, sama czytelność tekstów, możliwość decyzji co do takiego czy innego znaczenia, albo co do jakiegoś zbioru znaczeń, albo co do jakiejś ograniczonej polisemii znaczeń”⁵⁶. Ale mamy tu również inne oblicze ironii: jest ona w tym wierszu, bardziej może niż mogłoby się nam początkowo wydawać, „[...] dystansem w obrębie ja, takimi podwojeniami ja, lustrzanymi strukturami w ramach ja, w których obrębie ja patrzy na siebie z pewnego dystansu. Ironia puszcza w ruch struktury refleksji i można ją opisywać jako stadium w dialektyce ja”⁵⁷. Podmiot wiersza Norwida ukazuje siebie „przed i po”, po dokonanej metamorfozie, punktem wyjścia jest dlań refleksja nad zmianą stanu. I bez względu na to, czy będziemy czytać *Italiam Italiam!* jako utwór skrycie polityczny, czy

⁵⁴ J. Puzynina, *Słowo Norwida*, Wrocław 1990, s. 86.

⁵⁵ P. de Man, *Pojęcie ironii*, przeł. A. Sosnowski, „Literatura na Świecie” 1999, nr 10-11, s. 9.

⁵⁶ P. de Man, *Pojęcie ironii*..., s. 12. Ten fragment jest polemiką z poglądami Wayne’a Booth’a.

⁵⁷ Jest to wstęp do „autokrytyki” Paula de Mana, który później dokonuje rewizji tych stwierdzeń. P. de Man, *Pojęcie ironii*..., s. 17.

jawnie wspomnieniowy, jego siłą pozostanie „parabazą alegorii tropów”, permanentną destabilizacją znaczeń, przerywaniem spójności, nieustannym nawrotem. I – choć są to kwestie niebłahe – nie jest najważniejsze, czy dominuje tu postawa obrachunkowa podmiotu, nie jest szczególnie też istotne, czy ma ona wymiar polityczny, czy jedynie osobisty. Najbardziej nurtuje bowiem sam charakter tego procesu, w którym wiersz odmienia swoje oblicze.

Przyboś nie ucieka się do aż tak drobiazgowych analiz, nie dostrzega też rozszczepienia ostatniego wersu przywołanej w już w toku rozważań czwartej zwrotki *Italiam! Italiam!*, ale poprzedza ją niezwykle ważkimi uwagami, które tylko z pozoru wydają się oczywiste:

Nie do Muzy, nie do duszy, nie do serca zwrócił poeta swoją apostrofę. Nie Muza, nie dusza, nie serce wiodą jego wspomnienie do Italii – lecz myśl. „Myśli moja, płyn z aniołem”. I istotnie, nie tylko wielkie wzruszenie napędza śpiewne strofy wezwania do Italii. Obecna w nich mądra i już jakby ponad czasem stojąca, anielska myśl [PN, 106]

Razić nas może – by użyć krytycznych formuł samego Przybosia – określenie „anielska myśl”, które sugerowałoby, iż myśl przejmuje jakieś anielskie atrybuty lub że chodzi o rodzaj innego niż ludzkie poznanie. Tymczasem chodzi o mentalną (sic!) podróż do dawnych miejsc. Wers „Myśli moja, płyn z aniołem”, współ z życzeniem „szczęść ci, Boże”, zamykającym drugą zwrotkę, które również jest apostrofą skierowaną do myśli, wyraża pragnienie pomyślności w podjętym działaniu, nawet jeśli ma to być zaledwie refleksja nad przeszłością i teraźniejszością, jak również zawierzenie boskiej i anielskiej opiece. „Szczęść Boże, pomagaj Bóg” to dawne formuły, które miały zapewniać owocne wykonanie powziętej pracy⁵⁸. Ale zacytowany przez krytyka fragment przywołuje na myśl jeszcze inne frazeologizmy: „płyn z aniołem” wydaje się analogiczne do „idź z Bogiem”, „niech Bóg prowadzi”, z tą różnicą, że pierwsze z nich zazwyczaj wypowiedziane jest przy pożegnaniach, także jako zapowiedź powodzenia. Zatem w dwóch pierwszych strofach wspominający poleca swą myśl, a zatem i siebie w akcie refleksji, wspomnienia i dokonującego się właśnie samopoznania, opiece boskiej i anielskiej. Anioł może tutaj symbolizować duchową, nadprzyrodzoną ochronę; stąd też w poprzedzającym wersie pojawia się cień, osłaniający ciało wspominającego od nadmiernej spiekoty. Ale też nie sposób zapomnieć o tym, że – pomimo powtórzenia pierwszej i ostatniej zwrotki, gdzie pojawia się owo wezwanie myśli – anioł jest nie tylko obrońcą człowieka, ale też i jego nieodłącznym towarzyszem. Tym sposobem,

⁵⁸ *Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, t. I, Warszawa, s. 624.

przy pomocy prostych środków artystycznych, udaje się Norwidowi specyficzna forma namysłu nad samym myśleniem, liryk przestaje być zaledwie wspomnieniową pocztówką, poetyckim obrazem krajobrazów słonecznej Italii. Przyboś, podejmując przerwany wątek twórczych dokonań autora *Wezwania do Neapolu*, pisze wprost, kontrastując *Italiam! Italiam!* zarówno z *Kennst du das Land*, jaki i z udaną parafrazą tego liryku pióra polskiego poety: „Nie ma w tym wierszu opisowości, nie ma obrazów pejzażu i scenek estetycznych przygód turystycznych w Italii, przeplatanych refrenem – jak w *Znasz-li ten kraj* Mickiewicza i Goethego” [PN, 105]. To niezwykle ważne spostrzeżenie, tym bardziej, że włączanie omawianego utworu Norwida w obręb liryki opisowej – a tak czyni Mieczysław Inglot – okazało się kwestią sporną.

Wspomnieniu [...] pięknej wycieczki poświęcony został wiersz *Italiam, Italiam...*, stanowiący piękny przykład romantycznej liryki opisowej, w której opisywany krajobraz okazywał się pretekstem dla obrazowania stanów duszy piszącego. Sytuacja liryczna utworu wynikała z przekonania, że pióro jest w stanie odtworzyć bezpowrotnie utraconą przeszłość⁵⁹

wyjaśnia autor *Wyobraźni poetyckiej Norwida* w jednej ze swoich prac popularyzatorskich. Z jego ustaleniami polemizuje Maria Kalinowska:

Mieczysław Inglot – w analizach, nie uogólnieniach – ukazuje Norwida przede wszystkim jako romantycznego poetę lirycznego, z wrażliwością zapisującego nastroje i stany „romantycznej duszy”. Zaciera się więc w ten sposób swoistość poezji Norwida [...]. Jeżeli więc badacz pisze o wierszu *Italiam, Italiam!* jako „pięknym przykładzie romantycznej liryki opisowej [...]”, to mówi o poezji Norwida, o jej istocie, „półprawdy”, które odniesione do *Vade-mecum* już jej obraz fałszują. Norwid w interpretacji Mieczysława Ingłota jest bardziej poetą uczucia niż intelektualnego wysiłku czy refleksji etycznej, a jego poezja to czuły, liryczny zapis odczuć związanych z sytuacjami życiowymi jednostki. Taka interpretacja wyłania się zwłaszcza z fragmentów analitycznych (pozostając niekiedy w sprzeczności z uogólnionymi sądami o twórczości Norwida) i jest do pewnego stopnia słuszna, a przecież generalnie nieprawdziwa⁶⁰.

Rzecz jasna, nie chodzi mi o to, aby kontrastować ze sobą opinie uczonych. Nie jest też moim celem wyszukiwanie poglądów najbardziej kontrowersyjnych. Punktem wyjścia rozważań niemal zawsze są dla mnie spostrzeżenia Przybosia, które tym razem mogłyby stanowić przetargowy argument w dyskusji nad lirykiem. Interesujące w wypowiedzi Mieczysława Ingłota jest dla mnie coś jeszcze – a zagadnienia rozróżnień rodzajowych, czy nawet problemy reprezentacji w poezji romantycznej tym razem celowo pomijam – a mianowicie użyta terminologia. Pojęcie „sytuacji lirycznej” (bo – podana przez badacza motywacja poetyckiego dialogu została zweryfikowana już wcześniej) od dawnien dawna zakorzenionej w teoretycznoliterackiej refleksji wyzyskuje bowiem

⁵⁹ M. Inglot, *Cyprian Norwid...*, s. 15-16.

⁶⁰ M. Kalinowska, *Norwid przeciw konwencji, maskom, pozorom*, „Studia Norwidiana” 1993, nr 11, s. 222.

również Przyboś; tu jednak koniec analogii – Ingłot operuje pojęciem tradycyjnej poetyki, autor *Zapisków bez daty* nadaje mu nowe znaczenie. Związków między nimi nawet nie sposób sugerować, to zaledwie przypadkowa zbieżność terminów... W *Probierzu liryki* krytyk pyta:

Jaki wiersz jest dobry, a jaki zły? Czy jest jakieś niezawodne kryterium, czy też na zawsze zdać się musimy na osobisty gust czytelnika? Każdego, a więc i byle jakiego czytelnika, czy też najwrażliwszego, najświadomszego? Ale który to czytelnik najwrażliwszy? Chyba sam poeta?⁶¹

I w chwilę potem odpowiada: „Dobry wiersz jest odkryciem nieznanego jeszcze powszechnie zachowania się uczuciowego, czyli nowej sytuacji lirycznej”⁶²

Zastanawiające jest jednak przytoczenie większych fragmentów *Próby Norwida* w roli objaśniającego komentarza: tak czynią między innymi Zbigniew Sudolski, czy – już niezwykle oszczędny w cytowaniu – Tomasz Korpysz, który dostrzega podobieństwo między poglądami Przybosia i... Zbigniewa Dokurny, choć już nie precyzuje, na czym miałyby ono polegać:

Barkarola ta charakteryzowana jest przez Z. Dokurnę jako utwór poświęcony „wyłącznie zagłębianiu się w przeżycia podmiotu lirycznego”⁶³. Podobnie pisze J. Przyboś: „Jest to (...) odkrycie i definicja nieznanego stanu uczuciowego (...). I w tym wierszu mowa jest o myśli”⁶⁴.

Zwróćmy uwagę, iż „nieznany stan uczuciowy” wpisuje się w cały system „teorii poznania poetyckiego”, formułowanej przez Przybosia, podczas gdy Dokurno skupia się raczej na aspekcie ekspresji liryku, którego przedmiotem są retrospekcja i związane z nią doznania wspominającego podmiotu. Czy zatem zasadne jest wskazywanie podobieństw? Poza pozorną zgodnością brak tutaj istotnych cech wspólnych, rozpoznania w obu wypadkach dokonywane są bowiem przy użyciu innych kryteriów. „Przeżycia podmiotu lirycznego” to jeszcze nie „odkrycie”, ani tym bardziej nie „definicja nieznanego stanu uczuciowego”, chociaż bez wątpienia „przeżycie” i „stan uczuciowy” mogą być uznane za synonimy. Diagnoza Korpysza opiera się zatem na podobieństwie leksykalnym słów, ich zbliżonym, słownikowym znaczeniu, a pomija ich sens w szerszym kontekście – bez względu na to, czy będziemy mówić o pojęciach z dziedziny poetyki, traktowanej jako część jednej z akademickich dyscyplin, czy rozpatrywać je w odniesieniu do teoretycznych propozycji dwudziestowiecznego poety.

⁶¹ J. Przyboś, *Probierz liryki*, w: tegoż, *Linia i gwar. Szkice*, t. II Kraków 1959, s. 203.

⁶² J. Przyboś, *Probierz liryki...*, s. 205.

⁶³ Z. Dokurno, *Kompozycja utworów lirycznych C. K. Norwida (do roku 1852)*, Toruń 1965, s. 141.

⁶⁴ T. Korpysz, *Kilka uwag na temat norwidowego rozumienia...*, s. 259. Autor cytuje tekst Przybosia drukowany w „*Twórczości*” 1959 nr 4, s. 68.

Autor *Opowieści biograficznej* o Norwidzie przy omówieniu *Italiam! Italiam!* ze szkicu Przybosia obficie korzysta. Oprócz już analizowanych przeze mnie fragmentów *Próby Norwida*, cytuje również inne, tak tłumacząc ów gest przywołania: „Zatrzymajmy się dłużej nad tą piękną oceną Przybosia, poety dobrze czującego niezwykłość norwidowskiego wiersza”⁶⁵. Z tego zdania wynika, iż badacz zgadza się z interpretacją dokonaną przez poetę i przytacza ją niejako w miejsce własnej. Wobec takiej deklaracji szczególnie istotny wydaje mi się poniższy fragment:

Norwid jest w *Italiam! Italiam!* prekursorem liryki integralnej, tj. takiej, w której każdy element wzięty z rzeczywistości zewnętrznej przeistacza się w równoważnik wzruszenia. Słowo w niej nie nazywa, lecz wywołuje, objawia i uobecnia sytuacje liryczne i odpowiadający im splot wzruszeń-obrazów⁶⁶ [PN, 105].

Traktuje zatem Przyboś Norwida – przynajmniej w tym momencie swego wywodu – jako poprzednika awangardowych twórców. Jego utwory można zatem traktować jako materiał egzemplifikacyjny do współczesnych autorowi *Zapisków bez daty* teorii poetyckich. Jedną z nowatorskich propozycji była tzw. „liryka integralnej”. Krytyk podaje własne tłumaczenie tego terminu, nie powołując się na jego autora, który tak przedstawia etapy dochodzenia do fragmentarycznie zaprezentowanej już w 1933 roku koncepcji:

[...] dużą wagę posiada dla mnie postulat możliwie największej zwartości i jak najsilniejszego zagęszczenia samych obrazów. W ten sposób powstał termin kondensacji elementów poetyckich, tj. maksymalnego nasycenia nimi całego poematu. Z kolei prowadziło to do uznania wszystkich członów poematu za równowartościowe, a więc do równomiernego rozmieszczenia napięć poetyckich w poemacie. Było to zaś możliwe wyłącznie przy używaniu elementów integralnie poetyckich – i tak doszedłem do samej nazwy poezji integralnej⁶⁷.

Tyle Jan Brzękowski. Stąd u Przybosia i „równoważnik wzruszenia” i „wysiłek twórczy” nazwany w innym szkicu – w przyrównaniu do procesu chemicznego – „polikondensatem”⁶⁸. Istotna jest również rola, jaką w poezji integralnej, czy też w ogóle poezji, przypisuje Przyboś słowu, które... „[...] nie nazywa, lecz wywołuje, objawia i uobecnia sytuacje liryczne i odpowiadający im splot wzruszeń-obrazów” [PN,

⁶⁵ Z. Sudolski, *Norwid. Opowieść biograficzna...*, s. 107.

⁶⁶ Z. Sudolski, *Norwid. Opowieść biograficzna...*, s. 107.

⁶⁷ J. Brzękowski, *Wyobraźnia wyzwolona. Szkice i wspomnienia*, Kraków 1976, s. 62.

⁶⁸ J. Przyboś, *Sens poetycki*, w: tegoż, *Sens poetycki...*, s. 50. „W istocie, w nowoczesnej poezji dokonuje się wysiłku twórczego, który można by przyrównać do procesu chemicznego, zwanego polikondensacją. Obraz poetycki jest jakby tym polikondensatem, co ze słów i idiomatów, stwarza (jak w chemii z podstawowych cząsteczek powstaje związek wielocząteczkowy, zmieniając ich skład chemiczny) nowy sens nie dający się sprowadzić do wszystkich cząstek składających się na ten polikondensat. I jak w procesie chemicznym wydziela się przy tym woda... te wszystkie mało ważne słówka i określenia, nieodzowne w nieskondensowanej, niewiązanej mowie prozy”.

105]. Szerzej wyjaśnia tę kwestię w innym szkicu. I tu już nie pozostawia żadnych wątpliwości co do utraconej, nominatywnej funkcji słowa. Akcentując brak przyległości słów i nazywanych przez nie uczuć, stwierdza:

Żadna forma słowna nie przystaje do stanów nie nazwanych nigdy bezpośrednio przez słowa. [...] Co innego uczucie, które liryk chce przekazać słuchaczowi, a co innego uczucie, jakie wywołuje wiersz jako wiersz. Jeśli jednak rozdział między nimi jest tak wielki, że wzruszenie odbiorcy nie koresponduje z owym przekazywanym uczuciem – nazwijmy je – życiowym (w przeciwstawieniu do estetycznego), wiersz oddala się od liryzmu. Przykład szczytowych osiągnięć w liryce świadczy o doskonałym zjednoczeniu tego, co estetyczne, z tym, co życiowe. [...] Jak to się dzieje i jak sprawić, żeby się działo – nie ma na to teorii ani wskazania. Wiersze-westchnienia, wiersze-żale, wiersze-uśmiechy, liryki ze słów wcielonych w uczucie są najrzadsze [...] ⁶⁹.

A zatem prawdziwa liryka zawsze rozgrywa się na linii twórcy-odbiorcy, co nie znaczy, że bagatelizuje się sam sposób przekazu. Wręcz przeciwnie: „[...] liryzm, czyli to, co formuje wiersz liryczny, jest uwarunkowany przez formy liryki, wykształcone w ciągu wieków kultury literackiej”⁷⁰. I choć brak recepty, jak stworzyć wiekopomne dzieło, liryk doskonały, to nie musimy się uciekać do normatywnych ustaleń ani metaforycznych przybliżeń. Mamy wszak liryk Norwida, który nie tylko wytrzymał próbę czasu, ale i do dziś jest przedmiotem niekłamanego zachwyty badaczy literatury i zwykłych czytelników. Paradoksalnie, w lekturze Przybośa, *Italiam! Italiam!* okazuje się perfekcyjną realizacją poetycką niemal o sto lat późniejszych założeń awangardzistów. Stąd podziw autora szkicu, stąd poryw do objaśniania utworu przez pryzmat tworzonej przez siebie „teorii poznania” lirycznego⁷¹. Za komentarz do takiej strategii interpretacyjnej niech posłużą zatem słowa samego poety:

tę niezbadaną głębię trzeba jeszcze raz spróbować zmierzyć, trzeba dotknąć nowym pojęciem jej ruchomego dna. Od takiego dotknięcia zaczyna się teoria lirycznego poznania, bez której nie ma nowej liryki. Bo od czasów romantyzmu poezja stała się nieustającym pytaniem o siebie samą, o swoją istotę i coraz to inną na to pytanie odpowiedź⁷².

* * *

Pozostając pod urokiem Norwidowego wiersza Przyboś napisał utwór zatytułowany *Za wspomnieniem* i opatrzony mottem:

*Za wspomnieniem
Italiam Italiam!
Za wspomnieniem płyń wspomnieniem!*

⁶⁹ J. Przyboś, *Z „teorii poznania” lirycznego...*, s. 23-24.

⁷⁰ J. Przyboś, *Z „teorii poznania” lirycznego...*, s. 20.

⁷¹ J. Przyboś, *Z „teorii poznania” lirycznego...*, s. 15.

⁷² J. Przyboś, *Z „teorii poznania” lirycznego...*, s. 24.

Liryk powstał w Mürren, 30 grudnia 1948 roku, a zatem dużo wcześniej niż poświęcone twórczości Norwida szkice krytyczne. Próby uchwycenia w słowach zjawiska synestezji:

— — — — —
...Gaj pomarańczy w światłozieleni
na fali woni kwieciami się pienił
— — — — —

budzą raczej skojarzenia z tłumaczonym przez Mickiewicza lirykiem Goethego, choć technika „spacjowania”, przedzielania tekstu pauzami, najprawdopodobniej powtarza gest Norwida z *Italiam! Italiam!* Czy jednak mnożenie aliteracji:

Świątynia świeciła od kolumny – do kolumny – o kolumnę dalej,
aż po najpłomienniejszą
kolumnę:

rzeczywiście służy tu podkreśleniu brzmieniowych walorów mowy? Czy powtórzenia:

— — — — —
Zapamiętaj, znad Alp weź ją wyżej, górniej!
— — — — —
[...]
zapamiętaj wyżej górniej,
w zaśpiewanym przez ciebie powietrzu Italii!
[PZ I, 276]

przyczynią się do zachowania widzianych krajobrazów, a czytelników – do czułej pamięci o wierszu? Parafrazując stwierdzenie Agnieszki Kluby⁷³ można by się pokusić o diagnozę, iż autor *Rzutu pionowego* pisał inne wiersze niż „późny” Przyboś, silnie eksponujący związki z *Vade-mecum* w programowym tomie *Więcej o manifest*. W wierszu *Za wspomnieniem* trudno bowiem dostrzec fascynację liryką Norwida, na pierwszy plan wysuwa się bowiem autorski gest wskazujący na wielkiego poprzednika, gest, który – przynajmniej w moim odczuciu – rzybiera charakter niefortunnego trybutu...

⁷³ „Wydaje się, że autor *Równania serca* pisał wiersze pierwszego rodzaju, autor *Więcej o manifest* – drugiego”, uznała badaczka, za kryterium różnicujące przyjmując odmienne, w każdym z tych okresów twórczości Przybosia, podejście do problemu literackiej reprezentacji rzeczywistości, A. Kluba, *Autoteliczność – referencyjność – niewyraźność. O nowoczesnej poezji polskiej (1918-1939)*, Wrocław 2004, s. 137.

Krzyż i dziecko

[LXVII.] DZIECIĘ I KRZYŻ

1.
- Ojcie mój! twa łódź
Wprost na most płynie,
Maszt uderzy... wróć...
Lub wszystko zginie...

2.
Patrz, jaki stąd krzyż,
Krzyż niebezpieczny...
Maszt niesie się wzwyż,
Most mu poprzeczny...

3.
- Synku! Trwogi zbądź,
Znak to zbawienia!
Płynmy, bądź co bądź...
Patrz, jak się zmienia:
Oto – wszecz i wzwyż
Wszystko toż samo.

*

- Gdzież się podział krzyż?

*

- Stał się nam: bramą.

[PWsz II, 170]

„Tak pisał Norwid w r. 1840. Siedemnaście lat później powstał *Krzyż i dziecko*.”
– tymi słowami kończy Przyboś rozważania na temat *Italiam, Italiam!* i jednocześnie wprowadza tekst kolejnego liryku, który datuje na rok 1857, wiążąc go z drugim pobytem poety w Paryżu¹. I choć wcześniej, omawiając *Trzy strofki*, kategorycznie

¹ Wg kalendarium Juliusza Wiktora Gomulickiego drugi pobyt poety w Paryżu, już po powrocie z Ameryki, miał miejsce w na przestrzeni lat 1854-1861. Przyjęta przez Przybosia chronologia może zastanawiać – w każdym z potencjalnie dostępnych wydań poezji Norwida bądź opracowań dotyczących jego życia i twórczości, które ukazały się przed rokiem 1959, a więc przed publikacją *Próby...* na łamach „*Twórczości*”, *Krzyż i dziecko* opatrzony jest datą 1966. W roku 1876 – „podobnie jak cztery inne ogniwa *Vade-mecum*” włączony w ramy humoreski *Co słyhać? i co począć?*. (PWsz II, 388). Gomulicki podaje również, że „w r. 1876 powstały dwie nowe redakcje, prawie identyczne, obie zatytułowane *Dziecię i krzyż*: 1. w ramach wspomnianej wyżej humoreski (PWsz, III); 2. samodzielna.” (zob. PWsz II, 388,

odciął się od genetycznych² dociekań, pytania dotyczące meandrów życia Norwida kwitując krótkim: „Niech odpowiedzą biografowie”, teraz sam poszukuje związków przyczynowych między życiem autora, a jego tekstem. Zastanawia się: „Jak mógł powstać pomysł tego wiersza?” I snuje przypuszczenia:

Idąc brzegiem Sekwany w Paryżu widywał Norwid barki masztowe mijające mosty i zapewne kiedyś sam jechał stateczkiem po Sekwanie. Pewnie w czasie takiej przejażdżki po rzece narzuciło mu się spostrzeżenie „niebezpiecznego krzyża” wyobrażonego z masztu i poprzecznej linii mostu, do którego dopłynęła łódź żaglowa.
[PN, 109]

Jest oczywiste, że

to, co określa się chętnie jako „życie” (w opozycji do „twórczości”), bynajmniej nie magazynuje się na jakichś terytoriach odgradzonych od działań pisarskich. [...] każde doświadczenie pisarza stanowi potencjalnie materiał tematyczny dla jego utworów. Nie można nie przyjąć założenia, że cechą znamioną jest przeżywania wszelkich sytuacji jest gotowość systematyzowania doświadczeń z punktu widzenia ich roli jako ewentualnego budulca świata literackiego, w perspektywie możliwego wyśłowienia³.

Z takiego właśnie założenia wychodzi Przyboś, kiedy stara się dociec przyczyny powstania *Krzyża i dziecka*. Buduje, w oparciu o szczątkowe informacje, „hipotezę wyjaśniającą” genezę utworu⁴. Ma zresztą przy tym świadomość, iż przy braku potwierdzonych danych, możemy się jedynie domyslać, co było przyczyną powstania tego liryku. Dlatego też dwukrotnie opatruje wypowiedź takimi sformułowaniami jak: „zapewne”, „pewnie”, które świadczą, iż zdaje nam sprawę jedynie z własnych przekonań, a nie informuje o faktach. Z tego punktu widzenia szczególnie istotne wydaje mi się to, iż podając w wątpliwość rzeczywistą obecność w życiu Norwida opisanych przez siebie wydarzeń, które uznaje za zaledwie potencjalne, uzasadnienie

395). Przyboś sięga zatem po wiersz kilkakrotnie modyfikowany, choć tutaj, w przeciwieństwie do późniejszego szkicu, który poświęcił w całości dwóm wersjom *Liryki i druku*, tego faktu nie odnotował. Ważne mogłoby być również pytanie o to, czy kontekst, w jakim ostatecznie umieścił Norwid interesujący nas liryk, zmienia w istotny sposób jego znaczenie. (Gwoli ścisłości, do tej pory nie podjęli tej kwestii ani badacze poezji Norwida, ani wytrawni interpretatorzy poezji Przybosia. A Przyboś czyta ten wiersz w oderwaniu od jego macierzystego otoczenia, jakim może być zarówno cykl VM, jak i przywołana humoreska. Takie podejście nie jest jednak tożsame z lekturą w całkowitej izolacji – autor ... prezentując *Krzyż i dziecko* jako jedno z arcydzieł, nie stroni bynajmniej od odniesień do biografii, ocen stylu Norwida, czy nawet osobistych skojarzeń, które trudno czasem uzasadnić, opierając się wyłącznie na tekście wiersza. Postanowiłam i tym razem podążyć tropem Przybosia-krytyka, przedstawiając tok jego interpretacji.

² Por. uwagi Marii Janion w: *Humanistyka. Poznanie i terapia*, Warszawa 1974, zwłaszcza rozdział *Spór o genezę*, s. 9-74.

³ J. Sławiński, *Myśli na temat: biografia pisarza jako jednostka procesu historycznoliterackiego*, w: tegoż, *Próby teoretycznoliterackie*, Kraków 2000, s. 168.

⁴ „[Biografistyka naukowa] budowanie hipotez wyjaśniających pozostawia autorom biografii zbeletryzowanych – gatunku, który znajduje się na przeciwległym w stosunku do biografistyki naukowej biegunie dzisiejszego żywotopisarstwa”. J. Sławiński, *Myśli na temat: biografia pisarza...*, s. 163.

swoich mniemań odnajduje w przyjętej optyce interpretacyjnej. „Pewnie w czasie takiej przejażdżki po rzece narzuciło mu się spostrzeżenie <<niebezpiecznego krzyża>> wyobrażonego z masztu i poprzecznej linii mostu, do którego dopłynęła łódź żaglowa” – pisze. I choć nie da się jednoznacznie stwierdzić, że to właśnie owo „spostreżenie <<niebezpiecznego krzyża>> wyobrażonego z masztu i poprzecznej linii mostu” stało się zaczątkiem wiersza, zarzewiem procesu twórczego, to jego obecność w tekście liryku jest dla Przybosia bezdyskusyjna. Krzyż „wyobrażony”, powstały na skutek złudzenia optycznego, za sprawą połączenia dwóch prostopadle biegnących linii – masztu łodzi i znajdującego się na rzece mostu, pojawia się już w interpretacji Mariana Piechala, żywo dyskutującego z komentarzem, który zamieścił w edycji *Dzieł Norwida* Tadeusz Pini⁵. W obliczu *całkowitej kompromitacji*, jaka jego zdaniem przydarzyła się wspomnianemu wydawcy-badaczowi, proponuje: „Wylóżmy wiersz systemem łopatologii” i uściśla: „Wiersz oparty jest na złudzeniu perspektywicznym. Pion masztu zbliżającej się do mostu łodzi tworzy z poziomem ów krzyż, o którym w utworze mowa”⁶. Czy rzeczywiście można wysnuć taki wniosek? Przywołajmy słowa Norwida:

1.
- Ojcie mój! twa łódź
Wprost na most płynie,
Maszt uderzy... wróć...
Lub wszystko zginie...
2.
Patrz, jaki stąd krzyż,
Krzyż niebezpieczny...
Maszt niesie się wzwyż,
Most mu poprzeczny...

⁵ M. Piechal, *Cały Norwid i całkowita kompromitacja*, „Pion” 1934 nr 39, Przedruk w: M. Piechal, *Mit Pigmaliона. Rzecz o Norwidzie*, Warszawa 1974, s. 256 –257: „[...] Pini nie dba o konsekwencję własnych twierdzeń, nie śledząc jej zbytnio u Norwida. Stąd takie wpadunki jak analiza wiersza *Krzyż i dziecko* [...]. Analizę wiersza *Krzyż i dziecko* rozpoczyna Pini <<Początek zapowiada się dobrze: dziecko ostrzega ojca, że w łodzi, w której płyną, grozi o sterczący z wody krzyż (!); ojciec uspokaja synka, a po chwili niebezpieczeństwo znika. [...] To, co powinno – mędrkuje dalej Pini – być głównym zadaniem poety, troska o uplastycznienie końcowego obrazu, o przekonanie czytelnika, że tak być musiało lub przynajmniej mogło, nie istnieje dla Norwida, toteż ostatnie zdanie staje się nieuzasadnionym frazesem i wywołuje tylko uśmiech.>> Nieprawda! – oponuje Piechal – Uśmiech dobrze uzasadniony wywołuje tylko nadęta pewność siebie tępego nad podziw krytyka”. O tym, że Przyboś znał oceny Tadeusza Piniego świadczy chociażby jego uwaga poczyniona na marginesie własnej lektury *Trzech strofok*: „Przedwojenny wydawca pism zebranych Norwida, Pini, widział w tym świadectwo oschłości lirycznej poety [...]”, [PN, 101].

⁶ M. Piechal, *Cały Norwid i całkowita kompromitacja...*, s. 257.

Liryk rozpoczyna się błyskawiczną oceną sytuacji, której dokonuje dziecko⁷. Dziecko – dodajmy – które potrafi przewidywać, a przestrzegając, odnosi się nie tylko do władz wyobraźni. Kiedy prosi: „wróć...”, ma już wystarczający zasób wiedzy, by stwierdzić, co może się stać w przypadku raptownego zderzenia masztu z mostem. Dzięki zaimkowi mój wiemy, iż zwraca się do swojego ojca. Ale i kolejna forma dzierzawcza nie została tu użyta bez potrzeby. Określenie „twa łódź” sugeruje, iż życie ojca w jakiś sposób wiąże się żegluga, pływaniem po rzece, że okoliczności, o jakich mowa nie dotyczą bynajmniej niezobowiązującej przejażdżki po rzece czyjąś łódką, to nie jest ani chwilowy kaprys, ani tym bardziej rozrywka. Zdaniem dziecka istnieje tylko alternatywa: natychmiastowy powrót albo katastrofa: „wróć.../Lub wszystko zginie...” Siłę emocji podkreślają tu zarówno inicjalne wykrzyknienie, jak i kilkakrotne zawieszenie głosu, sygnalizowane graficznie wielokropkiem. Urywany tok wypowiedzi sprawia, że proste, poprzedzane i zakończone pauzą zdania nabierają nadspodziewanej mocy, tym większej, że padają z ust przestraszonego dziecka, na którego obawy ojciec początkowo w ogóle nie odpowiada. Zdawałoby się, że powinien zareagować już wcześniej, wszak pierwsza zwrotka zawiera skrótowy, ale wyczerpujący opis zagrożenia. Tymczasem dziecko objaśnia dalej, ponownie kierując swe słowa wprost do milczącego cały czas rodzica: „Patrz”. I dopiero tutaj pojawia się – znienacka? – krzyż: „Patrz, jaki stąd krzyż” – mówi dziecko i zaraz powtarza: „Krzyż niebezpieczny...”. Powstaje zatem pytanie, na jakiej zasadzie dostrzega ono ów krzyż. Czy krzyż jawi się mu jako kształt podobny do czegoś znanego – formy masztu, w której również w złożeniu pionowych i poprzecznych osi, odnaleźć można krzyż (a zatem opiera się w swym rozpoznaniu na analogiach)? Czy też – jak chce Przyboś – poczucie niebezpieczeństwa wyrasta tutaj ze złudzenia optycznego, nałożenia linii masztu i mostu widzianych z odległości, z dziecięcej perspektywy? Za wskazówkę, które z tych rozwiązań uznać za bardziej prawdopodobne, a zarazem uprawomocnione przez sam tekst wiersza, może posłużyć spójnik ‘stąd’. Funkcjonuje on bowiem zarówno jako wskaźnik nawiązania zewnętrznego, jak i sygnał relacji wynikowej. Spójrzmy:

[...] twa łódź
*Wprost na **most** płynie.*
***Maszt** uderzy...*

⁷ „Charakterystyczne, że to dziecko wyraża obawę, iż maszt zawadzi o poziom mostu, który z daleka wydaje się tak niski” – dodaje Piechal, *Cały Norwid...*, s. 257. Charakterystyczne dla wiersza Norwida, ale trudno uznać, że reprezentatywne dla eksploracji podobnych wątków w literaturze romantyzmu.

Patrz, jaki stąd krzyż,
 [...]
 Maszt niesie się wzwyż,
Most mu poprzeczny...
 [wszelkie zaznaczenia w wierszu pochodzą ode mnie – M. R.]

W powyższym użyciu 'stąd' oznacza: „z tego powodu, z tej przyczyny, dlatego”⁸ i jednoznacznie odsyła nas do pierwszej zwrotki. Na tym jednak nie koniec. Następna strofa przynosi dalsze wyjaśnienia, a powtórzenie i przestawnia: *most/maszt // maszt/most* związek semantyczny między dwoma ostatnimi wersami każdej z całości. Początkowy fragment służy przedstawieniu okoliczności, w jakich znajdują się ojciec i syn („twa łódź / wprost na most płynie”), kolejny zawiera już ich interpretację. Dziecko przestrzega, iż dalsza podróż wiąże się ze śmiertelnym ryzykiem: „Maszt uderzy... wróć... / Lub wszystko zginie...”. To właśnie te wersy pozwalają przypuszczać, iż jest ono zaznajomione z warunkami żeglugi, przynajmniej w takim zakresie, który umożliwia mu odczytanie zaistniałych warunków jako niebezpiecznych dla osób znajdujących się na łodzi. Podstawą takiej oceny staje się jego własny, dziecięcy punkt widzenia i nieznajomość zasad perspektywy. Brak mu wystarczającej, ugruntowanej doświadczeniem wiedzy, że wraz ze zmniejszaniem się odległości, zwiększy się prześwit mostu i łódź bez przeszkód wpłynie w jego światło. „Zinterpretowało ono sytuację poprawnie, ale nie do końca” – pisze Józef Fert – „jego wizja jest podobna do snu, czy malarskiej impresji, jest oderwana od żywego doświadczenia [podkreślenie autora], dającego się sytuować dynamicznie: od <<życia>> do <<myśli>> i od <<myśli>> do <<życia>>”⁹. Na tym jednak nie koniec. Wszak dziecko nie tylko przewiduje zagrożenie, ale też – jako pierwsze – dostrzega powstały w danym momencie kształt krzyża: „Patrz, jaki stąd krzyż”, zwraca się do ojca, by skierować jego wzrok na linie masztu i mostu: „Maszt niesie się wzwyż, / Most mu poprzeczny...” Formujący się krzyż staje się dlań oznaką zbliżającego się katastrofy: „Patrz, jaki stąd krzyż / Krzyż niebezpieczny...”, ale jednocześnie pełni funkcję przestrogi. Możliwe jest wszak jeszcze zaniechanie żeglugi...

Zaskakujące okazuje się również odwrócenie ról: to dziecko – ostrzegając – bierze na siebie odpowiedzialność za losy swoje i milczącego rodzica, który odzywa się dopiero po wskazaniu mu powstałego (powstającego?) krzyża. Przywodzi to na myśl inną rozmowę, o krańcowo odmiennym finale. Dialog ojca z synem, który w ciemnym

⁸ *Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, t. VIII, Warszawa 1997, s. 740.

⁹ J. Fert, *Norwid poeta dialogu*, Wrocław 1982, s. 142.

lesie widzi *króla olch*. „Norwid podejmuje tu wątek balladowy, znany z *Erlköniga* Goethego”¹⁰ – pisze wprost Michał Głowiński, analizując gatunkowe zróżnicowanie utworu. Takie skojarzenie budzi przede wszystkim forma wiersza, który „wypełnia w całości dialog bezpośredni dwu postaci – ojca i dziecka”¹¹. Wspomina o tym również Przyboś:

Nawet forma dialogu , która zazwyczaj ożywia dramatycznie tekst – tutaj wydaje się unieruchamiać obraz (obraz płynącej przecież ku mostowi łodzi) i służyć tylko wyodrębnieniu powiedzeń tej nieprawdopodobnej rozmowy: ku takiemu ich obrysowaniu, żeby były widoczne jak napis na płycie. [PN, 108]

Krzyż i dziecko buduje wyczelowany dialog, naprzemienne kwestie – pozbawione są wszelkich dodatkowych objaśnień. „Forma dialogu [...] wydaje się [...] służyć tylko wyodrębnieniu powiedzeń tej nieprawdopodobnej rozmowy”. Podobne ujęcie tej problematyki odnajdziemy w artykule Michała Głowińskiego, z tą jednak różnicą, iż zaobserwowane właściwości utworu prowadzą badacza i poetę do zasadniczo odmiennych konkluzji. Przyboś podkreśla wrażenie bezruchu, które powstaje niejako wbrew naturze dialogu; obraz staje się paradoksalnie – statyczny, a słowa postaci tracą swój pierwotny charakter – zamierają „jak napis na płycie”. Inaczej spogląda na strukturę utworu autor *Ciemnych alegorii Norwida*. W *Krzyżu i dziecku* dopatruje się bowiem połączenia dwóch, zdawałoby się zupełnie odległych, gatunków literackich: przypowieści i ballady:

Przechodzimy więc do wierszy, które trzeba odbierać jako przypowieści, choć dyskursów w ścisłym sensie w nich nie ma. Ten typ Norwidowskiej paraboli doskonale reprezentują takie utwory, jak *Spowiedź* i *Krzyż i dziecko*. Są one interesujące już przez to, że forma paraboliczna została narzucona tutaj na gatunki, które zwykle są od niej dalekie, a więc w przypadku pierwszym na dialog poetycki, w drugim – na balladę. W obydwu utworach obserwuje się to samo zjawisko: redukcję tekstu narracyjnego, który tradycyjnie pełnił rolę generalizującego komentarza, na rzecz czystej dramatyczności. W dialogu ujęcie takie jest oczywiście koniecznością, nie było zaś nią w balladzie. I ją także Norwid krańcowo zdramatyzował, składa się ona wyłącznie z kwestii Ojca i Syna¹².

Dominantę konstrukcyjną wiersza stanowi zatem dialog. Przyboś – w innym fragmencie szkicu – pisze nawet: „Ten [liryk] wydaje mi się najlepszy, bo [...] wyzbyty formuł wyjaśniających sens alegorycznych zdań i słów.” [PN, s. 108], ze zwięzłości utworu czyniąc jego największą zaletę. Szczególnie jednak frapujące wydaje mi się spojrzenie

¹⁰ M. Głowiński, *Norwida wiersze-przypowieści*, w: tegoż, *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Kraków 2000, s. 271.

¹¹ „To dziecko bardzo przypomina ofiarę króla elfów Goethego, ale – zaznacza Józef Fert – tu koniec analogii” – dopowiada badacz. Zob. J. Fert, *Norwid poeta dialogu...*, s. 142.

¹² M. Głowiński, *Norwida wiersze-przypowieści*, op. cit., s. 270.

na *Krzyż i dziecko* przez pryzmat przenikania się gatunków w jego obrębie, o czym krytyk wspomina jedynie pośrednio, operując pojęciami paroli, obrazu-alegorii, czy dialogu. Michał Głowiński mówi natomiast wprost: forma paraboliczna została tutaj nałożona na balladę. Krzyżowanie się obu tych postaci gatunkowych w wierszu¹³ daje bowiem ów niezwykle efekt, który można interpretować jako ową „zwartość, kamiennosć” (Julian Przyboś) wiersza lub wręcz przeciwnie – odczytywać (odczuwać?) jako „czystą dramatyczność” zderzanych ze sobą wypowiedzi (Michał Głowiński, Wacław Kubacki). Spróbujmy przez moment skupić się zatem na tych wyznacznikach ballady, które zostały w *Krzyżu i dziecku* zachowane w takim stopniu, by umożliwić jego genologiczną identyfikację. „Ballada najchętniej szuka dróg ku pełnemu uzgodnieniu zasad kompozycji epickiej i dramatycznej, tak, by nie przełamywały się wzajemnie, lecz dopełniały się w zgodzie”¹⁴. – stwierdza Opacki. U Norwida nawet te najbardziej typowe składniki ballady uległy maksymalnej kompresji; jedynymi postaciami są uczestnicy dialogu, o działaniach, bądź ich braku możemy wnioskować wyłącznie na podstawie ich wypowiedzi, które, służąc przedstawieniu sytuacji, zakreślają jednocześnie jej tło. Żaden z elementów epickich – poza mówiącymi postaciami – nie jest tutaj elementem samoistnym, wszystkie są włączone, by nie rzec – wchłonięte – w dialog i w jego ramach funkcjonują. Brak też narratora – „opowiadacza fabuły”¹⁵ – jego zadania przejmuje każdorazowo czytelnik, w gestii którego leży rekonstrukcja przebiegu wydarzeń. W tym sensie Głowiński pisze o „krańcowym zdramatyzowaniu ballady”, która formalnie przybrała kształt oczyszczonej z każdego zbędnego słowa rozmowy. Wacław Kubacki, choć początkowo określa wiersz mianem „chrześcijańskiego apologu”, wskazując tym samym jeszcze jeden, tym razem związany z religijną wykładnią przedstawionych w wierszu wydarzeń, kontekst interpretacyjny (dostreżony przez wszystkich badaczy, choć w różnym stopniu wyzyskany w analizie utworu), to w trakcie rozważań eksponuje przede wszystkim, już bez odwołań do ballady, która wszak „z natury grawituje ku regułom <<trzech jedności>>”¹⁶, związek liryku z... dramatem antycznym. Zanim rozdzieli poszczególne wersy rozmowy na wzór dialogów z attyckiej tragedii, opatrując wydzielone fragmenty wybranymi nazwami jej

¹³ Używam określenia ukute go przez wybitnego znawcę poezji romantycznej, Ireneusza Opackiego, który poddał wyczerpującym analizom również ballady tamtego okresu. Zob. I. Opacki, *Krzyżowanie się postaci gatunkowych jako wyznacznik ewolucji poezji*, w: tegoż, *Odwrócona elegia. O przenikaniu się postaci gatunkowych w poezji*, Katowice 1999, s. 7-69; *Ballada literacka – opis gatunku...*, s. 191-312.

¹⁴ I. Opacki, *Ballada literacka – opis gatunku...*, s. 231.

¹⁵ Jest to określenie Ireneusza Opackiego, *Ballada literacka – opis gatunku...*, s. 232.

¹⁶ I. Opacki, *Ballada literacka – opis gatunku...*, s. 200.

konstytutywnych elementów (głos chóru, perypetia, stichomythia), uzasadnia odniesienie do takiego właśnie gatunku, zwracając uwagę nie tylko na formalne ukształtowanie utworu, ale również na przebieg wyłaniającej się zeń opowieści:

W rzeczy samej ten krótki utwór jest migawką, która zdumiewa dramatycznym natężeniem. Przekracza zarówno klasyczne reguły, jak i romantyczną estetykę. Jedność miejsca: ojciec z dzieckiem w łódce. Jedność niezwyklej akcji: żegluga-rewelacja. Jedność czasu: mgnienie poetyckiego oka.

Wydarzenia płyną wartko, jak prąd, co pędzi łódkę pod most. Nie ma nic gotowego. Ani sceny, ani aktorów, ani konfliktu. Wszystko się staje od początku do końca jakby samo z siebie, bez inscenizacyjnego zamysłu: zawiązanie węzła, zbliżanie się do katastrofy, perypetia, czyli odmiana losu i w finale, dosłownie w ostatnim wyrazie, *deux ex machina*, czyli poetycki cud¹⁷.

Tym, co decyduje o przywołaniu kontekstu starożytnych dzieł scenicznych, jest przede wszystkim podkreślona już w pierwszym zdaniu, niesłychana dramatyczność wiersza. Płynny – chciałoby się rzec – przebieg akcji, spięty motywem krzyża, odsłania swoisty paradoks: postaci właściwie... nie działają. Nie czynią niczego, by zmienić sytuację, w jakiej się znajdują, choć każde z innych powodów. Dramat (gr. *drao* – czynię, działam), choć rozgrywa się i rozwiązuje niejako na naszych oczach, wynika przede wszystkim z określonego odczytania fragmentu rzeczywistości przez dziecko. To ono zabiera głos jako pierwsze (pamiętajmy, iż jeden z wariantów wiersza nosił tytuł *Dziecię i krzyż*, co mogłoby sugerować, iż jest tutaj „personą” najbardziej znaczącą; dokonana przez Norwida inwersja również jest istotna dla lektury tego liryku). Ojciec wkracza ze swoim wyjaśnieniem niemalże w ostatnim momencie:

- Synku! Trwogi zbądź,
Znak to zbawienia!

Kształt krzyża, dostrzeżony wcześniej przez dziecko i odebrany jako zapowiedź niebezpieczeństwa, w uspokajającej wypowiedzi ojca odzyskuje inne znaczenie symboliczne, którego podstawy odnajdziemy w religii chrześcijańskiej. I choć pojawiają się wykrzyknienia, to tylko po to, by szybko i stanowczo rozwiązać obawy dziecka, dodać mu otuchy. Wiedzę o rozwoju zdarzeń czerpie bowiem ojciec z dwojakiego źródła: życiowego doświadczenia i właściwego oglądu, które pozwalają mu na prawidłową ocenę sytuacji oraz z głębokiej wiary. Jego wykładnia wprowadza do utworu zupełnie nieoczekiwany kontekst interpretacyjny. Krzyż – przedmiot materialny, bądź figura powstała na skutek optycznego złudzenia – zyskuje wymiar

¹⁷ W. Kubacki, *Krzyż i brama*, „Poezja” 1984 nr 6/7, s. 189.

symboliczny. Przyboś przypomina również inne wiersze Norwida, w których występuje motyw krzyża:

Wizja krzyża powtarza się w poezji Norwida, jest w *Stolicy*, w *Nerwach* i z pewnością w wielu innych utworach, ale nigdzie nie zjawia się tak nieoczekiwanie. [...] W innych lirykach refleksyjnych podstawowy obraz, owo ziarno pomysłu, z którego wyrasta całość poematu (jak „dom z wielbłądziej skóry” w *Pielgrzymie* lub nawet w ryzykownej *Rozebranej* dama w gotowalni), widocznie w jakimś jednym miejscu i pełni funkcję paraboli [PN, 109]¹⁸.

Przywołanie tych kilku utworów pełni dwojaką funkcję: *Pielgrzym* i *Rozebrana* posłużyły jako przykłady określonej techniki artystycznej; Przyboś wskazuje tu na pewien sposób obrazowania, który w ogólnych zarysach przypomina sformułowany później postulat budowy wiersza wg zasad „układu rozkwitania”, z tym jednak zastrzeżeniem, iż punktem wyjścia staje się nie pojedyncze słowo, czy zdanie, lecz obraz, owo „maksimum aluzji wyobrażeniowych przy minimum słów”¹⁹. Stąd w komentarzu pojawiają się takie sformułowania jak: „podstawowy obraz, ziarno pomysłu, z którego wyrasta całość poematu” (wyraz „poemat” należałoby tutaj rozumieć jako synonimiczne określenie „refleksyjnego liryku”, bez obciążeń znaczeniowych, jakie niosłoby ze sobą użycie tej nazwy w roli genologicznego wyróżnika (wydaje mi się zresztą, pomimo wcześniejszych uwag, iż Przyboś stosunkowo rzadko, poza tak istotnym dlań podziałem rodzajowym: proza-poezja, stosuje odniesienia do konkretnego gatunku literackiego). Istotna jest specyficzna statyczność lirycznego obrazu, który „widnieje w jakimś jednym miejscu”. Jego metaforyczność („dama w gotowalni”, „dom z wielbłądziej skóry”) nie ulega wątpliwości – każdy z przywołanych utworów wymaga rozszyfrowania alegorycznych znaczeń. Oczywiście jest to konieczne również w wypadku *Krzyża i dziecka*, z tą jednak różnicą, iż tutaj „nie ma rozdziału obrazu-alegorii czy paraboli od wyjaśniającej całości, obraz <<krzyża z masztu i mostu>> jest obecny w każdej strofie, wrósł w tkankę poematu”²⁰ [PN, 109]. Aby uwypuklić owo współwystępowanie krzyża we wszystkich całościach wiersza, które zdaniem krytyka stanowi w głównej mierze o swoistości tego liryku, przypomniał on jeszcze dwa inne utwory Norwida: *Stolicę* i *Nerwy*. Wszystkie

¹⁸ Motyw krzyża w twórczości Norwida fascynował wielu badaczy, wystarczy wspomnieć chociażby prace Stefana Sawickiego, *Chrześcijańskie wartości poezji Norwida*, Lublin 1985, Mieczysława Inglota, *Wyobraźnia poetycka Norwida*, Warszawa 1988, Grażynę Halkiewicz-Sojak, *Wobec tajemnicy i prawdy: o Norwidowskich obrazach „całości”*, Toruń 1998. Por. B. Jedynak, *Obyczaje domu polskiego w czasach niewoli 1795-1918*, Lublin 1996.

¹⁹ J. Przyboś, *Sens poetycki*, w: tegoż, *Sens poetycki*, t. 1, Kraków 1967, s. 49.

²⁰ Ten fragment szkicu Przybosia cytuję również w swoim artykule Michał Głowiński, *Norwida wiersze-przypowieści...*, s. 271. Wszelkie podkreślenia pochodzą ode mnie – M. R.

trzy utwory łączy motyw – czy może lepiej byłoby powtórzyć za Przybosiem, zwłaszcza w odniesieniu do *Stolicy*, „wizja krzyża”; tu spina ona kompozycyjnie pierwszą i ostatnią strofę, w *Nerwach* natomiast pojawia się w drugiej zwrotce, po złowrogo brzmiącym początku, jako znak „przypomnienia i ukojenia” [„Musi to być cud – cud to był, / Że chwyciłem się belki spróchniałej... (A gwóźdź w niej tkwił, / Jak w ramionach krzyża!...) – uszedłem cały!”]. I choć tutaj również zjawia się „nieoczekiwanie”, to nie wykracza poza ramy ośmiu inicjalnych wersów, nie staje się zaczątkiem wszechogarniającego „lirycznego obrazu”. Oczywiście można jeszcze, jak zauważył krytyk, wymienić jeszcze kilka innych wierszy, w których odnajdziemy figurę krzyża, można też wskazać fragmenty dramatów Norwida, gdzie pełni ona ważką rolę, wreszcie można przytoczyć wyimki listów, czy *Epilog do Promethidiona* i przyjrzeć się jej religijnej, filozoficznej, plastycznej, czy nawet... narodowej wykładni, którą rozwija sam autor *Krzyża i dziecka*. To jednak niebezpiecznie oddaliłoby nas od liryku. Przybosiowi, który wszelkie inne utwory, niekiedy przywołane tylko z tytułu, traktuje jedynie jako kontrapunkt, służący do tym silniejszego zaakcentowania słuszności jego własnych stwierdzeń, tego zgubnego oddalenia od wiersza udało się szczęśliwie uniknąć. Przynajmniej... w tym miejscu rozważań. Wróćmy zatem do „Norwidowego słowa”, do dalszych wyjaśnień ojca. Wbrew prze-widywaniom dziecka postanawia on kontynuować żeglugę i już bez wykrzyknień, łagodnym tonem, przekonuje syna:

Płynmy, bądź co bądź...
Patrz, jak się zmienia:
Oto – wszecz i wzwyż
Wszystko toż samo.

Zwróćmy uwagę, iż rodzic ucieka się do potocznego sformułowania, po czym na moment zawiesza głos: „Płynmy, bądź co bądź...” Gdyby nie wcześniejszy fragment, można by pomyśleć – zawężając wypowiedź ojca do tego pojedynczego zdania – iż w ogóle nie uzasadnia on swojej decyzji. Krótkie „bądź co bądź” sprawia wrażenie, iż całkowicie ignoruje dotychczasowe rozpoznanie sytuacji. Tak jednak nie jest. Polecenie: „płynmy pomimo wszystko” staje się w pełni zrozumiałe, gdy przypomnimy poprzedzające je wyjaśnienie:

- Synku! Trwogi zbądź,
Znak to zbawienia!
Płynmy, bądź co bądź...
Patrz, jak się zmienia:
Oto – wszecz i wzwyż
Wszystko toż samo.

Słowo „krzyż” nie pada tutaj ani razu. Jednak za sprawą użytych zaimków fragment oznaczanej przez nie rzeczywistości, zakreślony i wskazany uprzednio przez dziecko, cały czas obecny jest w wierszu; to właśnie na nim skupiają się bohaterowie (rozmawiający) i... interpretatorzy liryku. Zestawienie odpowiadających sobie wersów: „Patrz, jaki stąd krzyż / Krzyż niebezpieczny [...] // [...] Znak to zbawienia” pozwala utworzyć prostą, pozbawioną orzeczenia w formie czasownikowej frazę: (Krzyż) to znak zbawienia; jednocześnie ujawnia, iż obecny w pierwszych zdaniach zaimek ‘to’ ma nie tyle charakter deiktyczny, co odsyła do wcześniejszych wypowiedzi – ostrzeżeń syna. Zarówno dziecko, jak i ojciec, starają się ześrodkować uwagę drugiej osoby na konkretnym wycinku otaczającego ich świata:

Patrz, jaki stąd krzyż,
 Krzyż niebezpieczny...
 Maszt niesie się wzwyż,
 Most mu poprzeczny...

3.
 - Synku! Trwogi zbądź,
 Znak *to* zbawienia!
 Płynmy, bądź co bądź...
Patrz, jak się zmienia;
Oto – wszecz i wzwyż
 Wszystko też samo.

Każdy z nich korzysta ze skromnych, acz skutecznych środków wyrazu: krótkiego rozkaznika: „Patrz” oraz zaimków. Pierwsze „patrz” wymaga od rodzica wyodrębnienia tych samych elementów otoczenia, w których układzie dziecko dostrzega ów „niebezpieczny krzyż”. Zaimek „stąd” czytany wspólnie z kolejnymi wersami przynosi informacje o naturze tego spostrzeżenia. Jedyne w tym fragmencie czasownik – „niesie się” – dodatkowo podkreśla jego momentalność. Ojciec nie pyta o podstawy takiego rozpoznania, zastępujące ‘to’ dowodzi, iż udało mu się w pełni zrekonstruować dziecięcy punkt widzenia. Nie ocenia też trafności takiego oglądu. Mówiąc „patrz [...] oto” kieruje wzrok syna na ten sam wycinek rzeczywistości, ale zwraca uwagę na inny jej aspekt – zmienność. Zachowany zostaje czas teraźniejszy wypowiedzi i – podobnie jak w poprzedniej zwrotce – polecenie „patrz” wprowadza czasownik, tym razem oznaczający zmianę stanu. Uprzednie powtórzenie: „Patrz, jaki stąd krzyż / Krzyż niebezpieczny”, może sprawiać wrażenie względnej statyczności, a to głównie za sprawą konstrukcji zdania, która dopuszcza (wymusza?) elipsę. To również jeden z potencjalnych argumentów, przemawiających za słusnością stwierdzeń Przybosia,

rozpisującego się o „unieruchomieniu” obrazu w wierszu. Efekt „zatrzymania” (jak w kadrze?) wzmacnia dodatkowo poczucie nieuchronności katastrofy, nieodwracalności sytuacji, w której znaleźli się bohaterowie. Ojcowskie „Patrz, jak się zmienia” nie koncentruje już naszej (i dziecka!) uwagi na właściwościach („**jaki** krzyż”), wymaga natomiast objęcia spojrzeniem i zrozumienia istoty dokonującej się zmiany. Dokonującej się niejako na naszych oczach. Nawet określenie „Wszystko toż samo”, choć pozornie wydaje się sprzeczne z duchem przemiany, doskonale wpisuje się w jej proces. Spójrzmy: akcja zmienia się tu równie wartko, jak nurt w rzece. Poprzedzone dwukropkiem „oto” zapowiada zwięzłe podsumowanie dotychczasowych rozpoznań obydwu postaci. Dla mnie właśnie ten krótki zaimsek stanowi sygnał przesilenia, zapowiedź przełomu w opisaną sytuację. We fragmencie:

Patrz, jak się zmienia:
Oto – wszecz i wzwyż
Wszystko toż samo.

odgrywa on bowiem trojaką rolę: zakreśla obszar, który ma podlegać obserwacji, zwiastuje rozwiązanie problemu i wyzwala nastrój podniosłości. Atmosfera powagi, a nawet pewnego patosu, powstaje tutaj dzięki wyeksponowaniu zaimka przy pomocy prostego zabiegu – wprowadzenia dwojakiego rodzaju pauz intonacyjnych, których graficznymi znakami są dwukropek i myślnik. Dłuższa z przerw poprzedza dalszy ciąg wyjaśnień, które odnoszą się do sfery doznań wzrokowych i zarazem dotyczą zależności przestrzennych. Gdy zdanie: „Oto – wszecz i wzwyż // Wszystko toż samo” przeczytamy z poprzedzającym je wersem „Patrz, **jak** się zmienia” stanie się zrozumiałe, iż obrazuje ono po prostu *modus* zachodzącej zmiany. Pośrednio określa również położenie płynących. Kolejność słów również nie jest tutaj bez znaczenia. Układ „wszecz i wzwyż”, który rozpoczyna porządkowanie przestrzeni od płaszczyzny horyzontalnej odpowiada bowiem sytuacji nakreślonej w pierwszej strofie, w której dziecko mówi o warunkach żeglugi. Potem następstwo to zostaje odwrócone, a w finale ulega całkowitej niwelacji. Przebieg tych zależności ilustruje poniższa tabela:

1.	
[...] łódź	poziom
Wprost na most płynie,	
Maszt uderzy... wróć...	pion
2.	
Maszt niesie się wzwyż,	pion
Most mu poprzeczny	pion-poziom
	(prostopadłość)

3.	
Oto – wszecz i wzwyż	poziom-pion
Wszystko toż samo.	zrównanie

Przeobrażenie, rozpatrywane jak dotąd jedynie na gruncie przestrzeni artystycznej, umożliwia zatem ruch. To on jest motorem przemiany: dzięki temu, iż łódź ojca nieustannie się przemieszcza (wspomnijmy owo „płynmy, bądź co bądź”) pojawia się również sposobność innej perspektywy oglądu. Pytanie dziecka:

- Gdzież się podział krzyż?

można interpretować, choć to zaledwie początek, jako logiczne następstwo naturalnego przebiegu żeglugi. Zbliżanie się do mostu powoduje w rezultacie zniesienie wszelkiej dotąd dostrzegalnej prostopadłości: „wszech i wzwyż // Wszystko toż samo”. Przecięcie osi masztu z poziomą płaszczyzną mostu już się dokonało. Jest to dla nas oczywiste, ponieważ syn mówi teraz – po raz pierwszy – w czasie przeszłym, najwyraźniej zdziwiony kierunkiem i rezultatem przemiany. Zaskakujący okazuje się dlań... brak krzyża. Ojciec odpowiada dość lakonicznie, w krótkich słowach precyzując jednak, na czym polegała istota tej przemiany:

*

- Gdzież się podział krzyż?

*

- Stał się nam: bramą.

Trudno rozstrzygnąć, czy wątpliwość dziecka i reakcja ojca na jego wypowiedź są oddalone w czasie. Można jednak pokusić się o przypuszczenie (*vide*: Wacław Kubacki i dostrzeżona przez niego analogia do greckich stychomychii), iż wymiana zdań następuje niemal natychmiast, bądź też dystans temporalny jest na tyle niewielki, iż można go uznać za czynnik nerelewantny, który nie wpłynie w istotny sposób na odczytanie wiersza. W przeciwnym razie pojawiłyby się zapewne inne tekstowe sygnały, które sugerowałyby potrzebę dłuższego interwału czasowego między wypowiedziami, dyktowaną np. samodzielnym rozwiązywaniem problemu przez dziecko. Tymczasem kwestie rozmówców są nie tyle oddzielone od siebie, co skonstrastowane, przy pomocy wyróżników graficznych (*) z dotychczasową delimitacją liryku na kilkuwersowe strofy. Umieszczoną w tym układzie replikę ojca (zważmy na tę

samą liczbę sylab i niemal identyczne rozmieszczenie akcentów w obu wypowiedziach) można odczytywać, traktując to oczywiście jako punkt wyjścia dla dalszych rozważań, w ogólnych ramach „świata przedstawionego” w... wierszu. Czyni tak między innymi autor *Norwidowych drobiazgów*:

W momencie zbliżania się łódki do mostu, jego przęsło, przeciąwszy się w perspektywie powietrznej z masztem, uformowało w oczach dziecka ramię krzyża. Skoro łódka wpłynęła pod most, znikło to ramię. Maszt wrócił do dawnej postaci, odzyskał realny kształt. Natomiast przęsło mostu uległo nowej przemianie. Stało się bramą. Arkady mostów są podobne do bram²¹.

Po czym dodaje:

W wierszu Norwida to podobieństwo – poetycki obraz bramy – ma wszakże jeszcze inne, wyższe, idealne znaczenie. Należy pamiętać, że poeta wyróżnił tę bramę odrębną czcionką. Nie jest to jakaś zwyczajna „brama”. To brama zbawienia. Brama do raju. Niebiański port chrześcijańskiej żeglugi²².

Gwoli filologicznej ścisłości – w autografie liryku podkreślone zostało nie jedno, a dwa słowa: wspomniana „brama” i... „krzyż”. Warto podkreślić, iż właśnie takiej wersji, podążając za współczesnymi mu wydaniem poezji Norwida, pozostał wierny Przyboś. Komentowany fragment przytoczonego w całości liryku ma zatem w *Próbie...* następującą postać:

„Gdzież podział się krzyż?”

„Stał się nam bramą!”

Istotny jest również fakt, iż każdy z wyrazów dodatkowo wyróżnionych przez autora, zajmuje analogiczną pozycję w odpowiadających sobie wersach. Taka konstrukcja sprzyja traktowaniu ich jako szczególnie ważnych dla wymowy utworu. Można by wręcz pokusić się o stwierdzenie, iż właśnie te dwa słowa wyznaczają ramy dziejącego się „dramatu”, a rozpoznanie jego istoty polega na prawidłowym odczytaniu i uporządkowaniu ewokowanych przez nie znaczeń. *Krzyż* i *brama* wyeksponowane w finale „nie tylko zamykają balladową fabułę, ale ujawniają (metodą nie dyskursywną) jej alegoryczne treści”²³. Kluczowe dla zrozumienia wiersza staje się zatem ustalenie, czym jest przywołany już w tytule i – „jakby z założenia dwuznaczny”²⁴ – krzyż. Początkowo

²¹ W. Kubacki, *Krzyż i brama...*, s. 190.

²² W. Kubacki, *Krzyż i brama...*, s. 190-191.

²³ M. Głowiński, *Norwida wiersze-przypowieści...*, s. 272.

²⁴ M. Głowiński, *Norwida wiersze-przypowieści...*, s. 271.

Stanowi zapowiedź określonego, ściśle fizycznego niebezpieczeństwa, dopiero w zakończeniu powraca do swojej roli symbolu religijnego. Można powiedzieć, że jeden z aspektów akcji [...] to przekształcenie krzyża z przedmiotu materialnego w znak religijny²⁵.

Podstawę dla tej transformacji stanowiłby kształt krzyża: wyodrębniony lub po prostu dostrzeżony przez dziecko. Ale ono nie tylko widzi krzyż, ale również – niemal natychmiast – interpretuje to jako złowrogi omen. I już na tym, najbardziej elementarnym poziomie analizy pojawia się szereg ważkich i wymagających wyjaśnienia kwestii. Po pierwsze: dziecko, które posługuje się nazwą „krzyż”, bez względu na to, czy jej odniesieniem będzie efekt złudzenia optycznego, czy konkretny, faktycznie istniejący „przedmiot materialny”, musi już wiedzieć – i wie – iż prostopadłe przecięcie dwóch linii (u)tworzy formę²⁶ krzyża. Pamiętajmy jednak, iż krzyż – już rozpoznany – „jest w kulturze chrześcijańskiej przedmiotem, w którym – by tak powiedzieć – znaczenia symboliczne górują nad kształtem i właściwościami materialnymi, stanowi on przede wszystkim znak wartości i przekonań”²⁷. Prerażony chłopiec najwyraźniej nie zdaje sobie z tego sprawy. Symboliczny wymiar „odzyskuje” krzyż dopiero w wypowiedzi ojca: „Znak to zbawienia!” Wyjaśnienie przynosi dopiero rozwikłanie symbolicznych znaczeń słów „krzyż” i „brama”; ich ważkość – przypomnijmy – sygnalizują odautorskie podkreślenia, ich niezaprzeczalny związek – zajmowana pozycja w układzie całego wiersza. I choć Przyboś daleki jest od tak szczegółowych analiz, to w tych fragmentach szkicu, które poświęca przede wszystkim zagadnieniu wyobraźni poetyckiej, zwraca uwagę także na tę kluczową dla odczytania wiersza „znakowość” przedstawionego w nim świata. Użycie terminu „świat przedstawiony”, które zazwyczaj odsyła nas do odmiennych rodzajów literackich (takich jak epika, czy dramat), znajduje swoje uzasadnienie nie tylko w odniesieniu do wcześniejszych określeń gatunkowych utworu (ballada, przypowieść, etc.). I choć Przyboś zaczątkiem właściwej, bazującej już tylko na tekście wiersza, lektury *Krzyża i dziecka* poczynił realne wyobrażenie, wynikłe z sytuacji biograficznej (*vide*: domniemywana przejażdżka Norwida stateczkiem po Sekwanie), to w finale skłania się raczej ku wyjaśnieniom o charakterze symbolicznym z jednej strony, a ciężącym ku szeroko rozumianej „psychologii twórczości” – z drugiej. Jednak każde z wyodrębnionych zdań: „świat zewnętrzny stał się [...] znakiem i porównaniem”,

²⁵ M. Głowiński, *Norwida wiersze-przypowieści...*, s. 271.

²⁶ Gwoli ścisłości przypomnijmy, iż jest to zaledwie jedna z możliwych form. Por. D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przeł. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 13-17.

²⁷ M. Głowiński, *Norwida wiersze-przypowieści...*, s. 271.

„Norwid świat rzeczywisty i dotykalny zobaczył jako znak praw moralnych” można potraktować jako konkluzję, zamykającą osobny wyimek Przybosiowych rozważań. Zwróćmy uwagę, iż poeta powtarza te sformułowania w obrębie krótkiego fragmentu niemal ich nie zmieniając; nie tyle zatem czyni zadość wymogom filologicznej poprawności, które zakładałyby użycie w takim wypadku synonimów, co troszczy się o jasność i zrozumiałość przekazu. Dodatkowo wzmacnia je pytaniem: „w przedstawionym obrazie brak szczegółów wziętych „z życia”, nie jest to obrazek rodzajowy. Gdzie, kiedy, jakie dziecko mogłoby tak rozmawiać z ojcem, a ojciec tak odpowiadać?” [PN, 108]. Rzeczywiście „nie jest to obrazek rodzajowy”; brak tutaj uwag dotyczących warunków funkcjonowania społeczeństwa, bądź też jakiegś jego wyróżnionej grupy, poddanej obserwacji i opisowi, brak obyczajowych charakterystyk, brak wreszcie prób uchwycenia swoistości środowiskowego języka, którym zwykli się posługiwać silnie zaznaczone postaci. Przyboś pisze wszak tutaj o kłopotach z osadzeniem wypowiedzi budujących *Krzyż i dziecko* w konkretnych realiach, w możliwym do uchwycenia czasie i miejscu. Istotnie, poszukiwanie realizmu, nawet w ramach pełniejszego opisu bohaterów, okazuje się z góry skazane na niepowodzenie. Bo też i świat przedstawiony jest tutaj nie światem „realnym”, lecz – co wielokrotnie podkreślił dwudziestowieczny krytyk – „światem znakovym”. Wielowarstwowość tak rozumianej rzeczywistości ujawnia się nam stopniowo, poprzez odcyfrowywanie kolejnych znaczeń.

„Ojciec” – zwraca uwagę Józef Fert – „korzysta ze znakomitej okazji do przeprowadzenia dziecka ze świata znaków w świat znaczeń; krzyż to znak zbawienia – czyli świata odzyskanego, a więc znaczącego. [...] odpowiedź ojca jest również „pedagogiczna” – „stał się nam: bramą”. To „stał się” [...] dopełnia zarówno „plastyczną” interpretację dziecka, jak i własną – „semiotyczną”. Dla dziecka pozostaje na razie skojarzeniem z żegluga: krzyż – brama, dla ojca oczywiste jest, że „stał się nam: bramą”... przed wiekami, więc i trwoga, wizja katastrofy, to trwoga dziecka, które nie rozpoznało znaczenia, bo... jest dzieckiem. Dojrzałość chrześcijańska pozwala spojrzeć w oczy każdemu „fatum”, bo nadzieja sprawia, że ostatecznie... „nie ma go”²⁸.

Badacz, używając takich epitetów jak: „plastyczna”, czy „semiotyczna” w odniesieniu do interpretacji świata dokonywanych przez ojca i syna, każdorazowo umieszcza je w cudzysłowie, sygnalizując niejako umowność tego typu określeń. Ale można też pokusić się o nieco dalej idące odczytanie tego gestu: wszak żadna z tych interpretacji nie jest „tylko” plastyczna albo „tylko” semiotyczna. Deszyfracja znaczeń odbywa się tu bowiem na innym poziomie. Dziecko, rozpoznając kształt krzyża w otaczającej go

²⁸ J. Fert, *Norwid poeta dialogu...*, s. 42.

rzeczywistości już... „semiotyzuje”, ojciec natomiast uspokaja je sięgając do symbolicznej wykładni, której fundamentem staje się wiara w odkupienie. Ich rozmowa, tak trudna do umieszczenia w ramach XIX-wiecznego obrazka rodzajowego, sprowadza się po części do przekazu informacji. Służy też ekspresji przeżywanych przez bohaterów emocji. Ale brak tu wszelkich elementów specyfikujących, które mogłyby posłużyć do ich bardziej szczegółowej charakterystyki. W istocie jest to rozpisana na głosy refleksja pedagogiczno-poznawcza. Katastrofa przewidywana przez dziecko, z perspektywy dorosłego staje się możliwością. *Krzyż i dziecko* traktuje zatem o przemianie. Jak pisze Fert – również „o cierpieniu, które ma sens”²⁹. W religii chrześcijańskiej krzyż, „poprzez śmierć [...] Chrystusa i Jego zmartwychwstanie [...] stał się symbolem zwycięstwa Jezusa nad śmiercią i chlubą Jego wyznawców”³⁰. Brama, drugie z kluczowych dla liryku słów, obok potocznego ma również znaczenie przenośne. Metafora bramy szczególnie często pojawia się w Nowym Testamencie, gdzie pośród szeregu ewokowanych znaczeń odnaleźć można i takie, które wydaje się ważne dla interpretacji liryku: „jedyną dla wierzących, wiodącą do życia wiecznego bramą jest Chrystus”³¹. „Ja jestem bramą owiec. [...] Ja jestem bramą. Jeżeli ktoś wejdzie przeze Mnie, będzie zbawiony” (J 10, 7-9) – mówi Jezus. Ostatnie dwa wersy: „Gdzież się podział krzyż?// Stał się nam bramą” zezwalają zatem na ich odczytanie przez pryzmat historii zbawienia. To ostatni, scalający wszystkie dotychczasowe ustalenia, poziom znaczeń. Można się bowiem dopatrywać w *Krzyżu i dziecku* ich hierarchii, a na pytanie „Czym więc jest wiersz Norwida?” odpowiedzieć:

Jest dialogiem lirycznym konstruującym – nieco sztucznie – zdarzenie, którego wszystkie elementy posiadają znaczenia prymarne, ale które są tak zestawione, aby poprzez końcową metaforę „krzyż – bramą niebios”, cała sytuacja nabrała znaczenia symbolicznego: wtajemniczenia w chrześcijaństwo, gdzie krzyż nie tylko nie zagraża, ale ocala, nadając – dzięki krzyżowi Chrystusa – sens oraz wartość zbawczą każdemu nieszczęściu i cierpieniu człowieka. Jest to jednak wtajemniczenie osobowe, egzystencjalne, choć – naturalnie – można z tego wysnuwać wnioski bardziej ogólne³².

Rozróżnienie „znaczeń prymarnych” i „znaczeń symbolicznych” i świadomość ich porządku w wierszu jest niezwykle ważna. Stefan Sawicki podkreśla to nie bez powodu – przytoczony wyżej fragment stanowi podsumowanie jego polemiki z interpretacją dokonaną przez ks. Andrzeja Dunajskiego, który bada głównie „teologiczno-

²⁹ J. Fert, *Norwid poeta dialogu...*, s. 141.

³⁰ H. Langkammer, *Mały słownik biblijny*, Wrocław 1993, s. 109.

³¹ H. Langkammer, *Mały słownik biblijny...*, s. 39.

³² S. Sawicki, *Granice „sakralnych” interpretacji literatury*, w: „Metafizyczne” w literaturze współczesnej, red. A. Kos, Lublin 1992, s. 27.

historyczny sens wiersza”³³. Wiadomo zatem, jak postępować, by uniknąć niebezpieczeństwa nadmiernego „usakralnienia tekstu”. Autor cytowanego artykułu, wyznaczając *Granice „sakralnych” interpretacji literatury*, pomaga nam jednocześnie rozwiązać jedną z wątpliwości Przybosia. „Gdzie, kiedy, jakie dziecko mogłoby tak rozmawiać z ojcem, a ojciec tak odpowiadać?” [s. 108] – zastanawia się awangardowy krytyk. Jeśli uznamy tę wypowiedź za pytanie retoryczne, to rzeczywiście jego jedyną funkcją pozostanie spotęgowanie ekspresji, względnie silniejsze oddziaływanie na odbiorcę – czytelnika szkicu. Gdybyśmy jednak zechcieli, poruszeni tym niedopowiedzianym apelem, poszukać odpowiedzi, to doskonałym rozwiązaniem mogą się okazać słowa Stefana Sawickiego, które – choć nie mają bezpośredniego związku z rozmyślaniami Przybosia – zachwycające w swej prostocie, pomogą nam odkryć jeszcze jedną zagadkę *Krzyża i dziecka*: „Wszystkie te trudności znikają, gdy ojca rozumie się jako zwykłego ojca, a syna jako jego również zwykłe dziecko”. Te zalecenia wieloletniego badacza twórczości Norwida, wraz z uwagą o „wtajemniczeniu osobowym” wskazują jedną z potencjalnych linii interpretacyjnych. „Wtajemniczenie osobowe, egzystencjalne” możemy traktować jako właściwe każdemu z bohaterów – przemawia za tym użyty w ostatnim wersie zaimbek „nam”. Liryk przedstawia podwójną perspektywę: młodego syna i doświadczonego ojca, a czytelne odwołania do symboliki chrześcijańskiej pozwalają przewidywać przemianę szczególnego rodzaju. Tym, co może się dokonać (stąd kontrastowe zestawienie postaci i ich zachowania) jest *metánoia*. Słowo to, aż dwanaście razy użyte w Apokalipsie Janowej, „oznacza [...] przemianę duchową, obejmującą zarówno sposób myślenia, jaki dążenie woli”³⁴. Stwierdzenie ojca „Stał się nam: bramą” zamyka wiersz; jego postawę określa „wolność do”, rozumiana jako

Wolne od lęku i obaw otwarcie się na wszystko, co niosą ze sobą przewidziane przez Boga wydarzenia, uległa akceptacja nawet najgorszego, w spokoju ducha i przeświadczenia, że uległość ta nie oznacza ani kapitulacji ani tym bardziej degradacji ludzkiego losu; ten ostatni jest bowiem określony w zupełnie innym wymiarze. Jest to poniekąd wolność od siebie samego jako istoty uwikłanej w uwarunkowania doczesne³⁵.

Zatem zachowanie ojca, kiedy przekonuje dziecko, by w spokoju kontynuować podjętą żeglugę, ma dwojakie podstawy: wspiera się na doświadczeniu i wiedzy o świecie zewnętrznym oraz – na poziomie znaczeń symbolicznych – czerpie siłę z głębokiej

³³ S. Sawicki, *Granice „sakralnych” interpretacji literatury...*, s. 26.

³⁴ S. Emilia Ehrlich OSU, *Apokalipsa księga pocieszenia*, Poznań 1996, s. 106.

³⁵ B. Widła, *Antropologia egzystencjalna Apokalipsy Janowej*, Warszawa 1996, s. 252-253.

ufności i wiary. W tym kontekście można też „mówić o wykorzystaniu [...] motywu „łodzi życia”³⁶. I z dużą dozą ostrożności uogólnić losy obu postaci. Bo jeśli stwierdzamy, iż w kondycję ludzką wpisana jest przemiana (ewentualnie szereg przemian w ciągu życia), czynimy to niejako z poziomu antropologii filozoficznej, która wciąż ponawia pytania o to, kim jest człowiek: co może wiedzieć, co powinien wiedzieć i czego – to z punktu widzenia wydarzeń przedstawionych w *Krzyżu i dziecku* szczególnie ważne – może się spodziewać³⁷.

Bywa, iż Przyboś wykładnię odwołującą się do prawd wiary chrześcijańskiej po prostu odrzuca, przekonany, iż eksplorowanie sakralnego wymiaru liryku niewiele wniesie do jego interpretacji: „Tłumaczenie, że to wiersz refleksyjny, że poeta w *Krzyżu i dziecku* wyraził przez parabolę myśl moralną – niczego nie wyjaśnia”. I dodaje: „[...] nie to mnie zdumiewa, czym zachwycają się komentatorowie: rzekomo otchłanna myśl moralna, która poeta zamknął w końcowej formule”. Pośrednią przyczyną takiej decyzji są również odmienne zainteresowania krytyka. Tym, co go żywo zajmuje, jest bowiem problem wyobraźni poetyckiej. Fragmenty szkicu, w których zwraca uwagę na „znakowość” przedstawionego w wierszu świata, poświęca w głównej mierze temu właśnie zagadnieniu:

Krzyż i dziecko stworzyła inna inteligencja poetycka: wyłączyła ona ze swego materiału twórczego świat bezpośrednich wrażeń i emocji, świat zewnętrzny stał się dla niej tylko znakiem i porównaniem. [PN, 108]

Zdumiewające jest to co Norwid zrobił ze swoją wyobraźnią, z widzeniem świata i ze swoją uczuciowością. Przestroił swoje serce, przebudował strukturę wyobraźni, świat dotykalny i rzeczywisty zobaczył jako znak praw moralnych [PN, 109]

Pojawiają się tutaj dwa, synonimicznie użyte, określenia: „inteligencja poetycka” oraz „wyobraźnia”. W profilowaniu tej ostatniej Przyboś decydującą rolę przypisuje samemu poecie: „Zdumiewające jest to, co Norwid zrobił ze swoją wyobraźnią [...]”. Dowodów transformacji, która miała polegać na ukierunkowanej selekcji „materiału twórczego”, czyli całkowitym wykluczeniu „bezpośrednich wrażeń i emocji”, upatruje krytyk w ostatecznym kształcie liryku i znakowym charakterze przedstawionego w nim świata. A zatem w tym ujęciu wyobraźnia wiąże się również ze sposobem uporządkowania języka poetyckiego. Innymi słowy podstawę do rekonstrukcji „struktury wyobraźni” stanowi dlań konkretny utwór i jego organizacja. Analiza poszczególnych elementów liryku daje

³⁶ S. Sawicki, *Granice „sakralnych” interpretacji literatury*, op. cit., s. 27.

³⁷ Pytania postawione niegdyś przez Immanuela Kanta: „1. Co mogę wiedzieć?, 2. Co powinienem czynić? 3. Czego mogę się spodziewać?, 4. Czym jest człowiek?” powtarzają i Martin Buber, *Problem człowieka*, przeł. i wstępem opatrzył J. Doktor, Warszawa 1993, s. 4 i Michel Foucault, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, t. 2, przeł. T. Komendant, Gdańsk 2005, s. 162.

asumpt do wnioskowania o typie wyobraźni poety. Na próby rozróżniania wskazuje już epitet „inna (inteligencja poetycka)”, który poprzedza taka oto konkluzja: „I *Trzy strofki*, i *Italiam! Italiam!* nabite są myślą, poeta podkreślił w tych lirykach, że o myśl, a nie o uczucia chodzi” [108]. Być może zatem i pojęcie „inteligencji”, które zazwyczaj kojarzymy z intelektem, czy zdolnością do rozumienia danej sytuacji, nie zostało użyte bez powodu... Wybór odpowiednich środków artystycznego wyrazu zależy bowiem tutaj nie tylko od podejmowanej tematyki, ale również od typu wyobraźni, w którym dominująca funkcję odgrywać może bądź uczucie, bądź myśl³⁸. „Norwid przestroił swoje serce” – pisze autor *Zapisków bez daty*. I dodaje: „Jakiego to trudu, hartu, dyscypliny wymagało – nawet wyobrazić sobie (!) niepodobna” [PN, 109].

Naprawdę jednak omówienie *Krzyża i dziecka* rozpoczyna od osobistego wyznania:

Ile razy czytam ten utwór nie mogę się oprzeć nie wiem kiedy powstałemu skojarzeniu go z obrazem Delacroix *Dante i Wergili w piekle*, a raczej ze sztychem zrobionym według tego obrazu. Widzę ojca i dziecko w jakiejś szarej, nierzeczywistej przestrzeni. Nie ma takiej na ziemi i niebie, stwarza ją tylko rylec grafika, to przestwór złudny i niezamieszkalny. Zastygł w niej patetyczny gest ojca i wszystko jest płaskie i widmowe. Łódź, która winna przecież płynąć na spokojnej rzece, nie może się ukazać na podobieństwo owej prawdopodobnej i widzialnej, która muskała fale morza „pełne słońca”, „pod łatyńskich żagli cieniem”. Myśl w niej nie płynie z aniołem światła i barwności i nie wie gdzie wzruszenia poety mierzonego biciem serca [PN, 107-108].

Rozmyślenia Przybośa dzielą się tutaj wyraźnie na dwie części: pierwszą, odnoszącą się do wizji powstałej na podstawie obrazu Eugene Delacroix i drugą, która odsyła nas, przy pomocy wprowadzonych cytatów, do wcześniej omówionego utworu Norwida, a mianowicie *Italiam, Italiam*. Spajającym je motywem jest obraz łodzi: widzialnych „łatyńskich żagli”, które spełniają tutaj niejako rolę wzorcowego wyobrażenia „spokojnego pejzażu” w wierszu lirycznym oraz tajemniczej, mrocznej barki Dantego³⁹. Przyboś wprowadza zatem do lektury *Krzyża i dziecka* w dwojaki sposób: nawiązuje do tekstu już znanego i jednocześnie otwiera przed nami nowe konteksty interpretacyjne, tym razem proponując zestawienie utworu literackiego z dziełem plastycznym. Co ciekawe, punktem odniesienia nie jest tu dzieło malarskie, które możemy zidentyfikować dzięki przywołaniu tytułu, lecz powstała na jego podstawie rycina. Wrażenie irrealności, o którym pisze Przyboś, pośrednio ma zatem źródło w technice

³⁸ Przypomina to typologię Carla Gustava Junga. „W Jungowskim modelu typologii myślenie jest jedną z czterech funkcji używanych do orientacji psychicznej. Wraz z uczuciem jest ona funkcją racjonalną. Jeśli myślenie jest funkcją główną, to uczucie jest wtedy automatycznie funkcją niższą”, wyjaśnia Daryl Sharp, *Leksykon pojęć i idei C. G. Junga*, przeł. J. Prokopiuk, Wrocław 1998, s. 106. Zob. chociażby C. G. Jung, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, wybrał, przeł. i wstępem opatrzył J. Prokopiuk. Warszawa 1976.

³⁹ *Dante i Wergili w piekle* Delacroix znany jest również pod innym tytułem: *Barka Dantego*.

wykonania sztychu. Niemal zupełny brak kolorów, czy doznania zmysłowej głębi, oddaje krytyk przy pomocy serii epitetów: przestrzeń jest „szara i nierzeczywista”, złudna i niezamieszkalna, a „wszystko płaskie i widmowe”. Jednak nie poczucie iluzoryczności przedstawienia jest tutaj najważniejsze. Rezygnacja z koloru i szkicowy rysunek postaci wiążą się tutaj również z selekcją znaczeń ewokowanych przez pierwowzór – dzieło malarskie. Czego bowiem dotyczą uwagi krytyka: „Widzę ojca i dziecko w jakiejś szarej, nierzeczywistej przestrzeni. [...] Zastygł w niej patetyczny gest ojca i wszystko jest płaskie i widmowe”? Wiersza, czy obrazu? O jakim i czym geście mowa? Na obrazie Delacroix Wergili wskazuje Danemu płonąca *città di Disa*, dokąd właśnie zmierzają:

Mistrz rzekł: „Tu, synu, koniec wodnej drogi;
Oto gród Disa przed nami odkryty:
Liczne i groźne siedzą w nim załogi”.
A ja: „Widne mi jego moszej szczyty,
Umalowane kolorem czerwieni,
Jak w hutnym piecu rozpalone płyty.
[*Piekło*, Pieśń VIII, w. 67-72]⁴⁰

Na to, że przedstawiony został właśnie ten moment wędrówki bohaterów wskazuje pośrednio również opis katalogowy dzieła: „Dante i Wergili, prowadzeni przez Flegiasza, przepływają jezioro, które otacza mury podziemnego grodu Disa. Potępieńcy czepiają się barki, usiłując się do niej dostać. Dante rozpoznaje wśród nich mieszkańców Florencji”⁴¹. Przyboś nie ustosunkowuje się do żadnego z tych wydarzeń. Nie szuka ani literackich, ani historycznych źródeł obrazu. Nie interesuje go również symbolika barw. Mówiąc o własnych skojarzeniach odnosi się przede wszystkim do ryciny. I to właśnie pozwala mu na bezpieczne zawężenie pierwotnego kontekstu, w jaki uwikłane są postaci, a nawet „defabularyzację”⁴², przynajmniej częściową, macierzystej opowieści. Dalej przecież krytyk mówi wprost: „Widzę ojca i dziecko”. Ojciec i dziecko są bohaterami wcześniej przytoczonego przez Przybosia wiersza. Czy zatem można w *Krzyżu i dziecku* odnaleźć podstawy tak daleko idących rozwiązań? Czy zaproponowany przez krytyka trop interpretacyjny choć w minimalnym stopniu zgodny jest z *intentio operis*⁴³? Próżno szukać tutaj śladów czytelnych odniesień do twórczości

⁴⁰ D. Alighieri, *Boska komedia (Wybór)*, przeł. E. Porębowicz, wstęp i komentarze K. Morawski, Wrocław 1977, s. 48.

⁴¹ Ph. Julian, *Delacroix*, przeł. Z. Czernikówna, 1963, s. 40.

⁴² J. Abramowska, *Powtórzenia i wybory. Studia z tematyki i poetyki historycznej*, Poznań 1995, s. 70.

⁴³ U. Eco, *Interpretacja i historia*, w: U. Eco, R. Rorty i inni, *Interpretacja i nadinterpretacja*, przeł. T. Bieroń, red. S. Collini, Kraków 1996, s. 27.

Dantego, czy obrazu Delacroix⁴⁴. Wskazujący gest, choćby na podstawie drobiazgowych analiz pozycji zaimków i czasowników w wierszu, można by przypisać zarówno dziecku (ono pierwsze mówi: „Patrz, jaki tam krzyż”), jak i ojcu („Patrz, jak się zmienia...”). Kwestia, czy określenie którykolwiek z tych, domniemywanych zaledwie zachowań, mianem patetycznych jest słuszne, a jeśli tak, to w jakim zakresie, również pozostaje dyskusyjna.

Zapytam więc raz jeszcze: co w takim razie dało asumpt do powiązania liryku ze wspomnianym obrazem? To ważne, ponieważ w szkicu Przybosia dostrzec można jedną jeszcze zależność: nie tylko *Krzyż i dziecko* wzbudza skojarzenie z obrazem Delacroix, ale również obraz (czy lepiej: opisana przez krytyka rycina) rzutuje na interpretację wiersza, która – dodajmy – nie zawsze pozostaje w zgodzie z jego duchem. Bo wszak fragment:

Jest to arcydzieło, ale arcydzieło, w którym jak w czarno-białym sztychu brak barwy i powietrza, nie ma iluzji rzeczywistości i obietnicy życia [PN, 108].

zrozumiały jest jedynie w odniesieniu do dzieła plastycznego, które ukazuje podróż przez kręgi piekła. Właśnie tu „nie ma iluzji rzeczywistości i obietnicy życia”. Jednak brak ich tylko wtedy, jeśli na „infernalne” przedstawienie spojrzymy wycinkowo, bez świadomości albo z celowym zawieszeniem wiedzy o jego genezie. A takie odczytanie sprzeniewierza się nie tylko alegorycznym sensom *Krzyża i dziecka*, gdzie krzyż, początkowo pojęty jako „złowrogi” okazuje się niosącym nadzieję znakiem zbawienia, ale również podaje w wątpliwość sens wyprawy w zaświaty, o której traktuje *Boska Komedia*. Zatem wspólną płaszczyzną interpretacyjną nie będzie tutaj ani obraz Delacroix, ani dzieło Dantego, ani nawet wspomniana przez Przybosia rycina. Swoistym medium, pośrednikiem między nimi (część z badaczy użyłaby zapewne pojęcia interpretanta⁴⁵) staje się bowiem motyw „podróży życia”. Głównemu bohaterowi, któremu właściwe są emocjonalne, niedojrzałe reakcje, wynikające zazwyczaj z niepełnego albo niewłaściwego rozpoznania sytuacji, towarzyszy w owej niecodziennej wędrówce przewodnik – starszy, doświadczony, dysponujący rozległą wiedzą. Przyboś czyta zatem przywołane przez siebie teksty niejako *per analogiam*, odmienność materiału twórczego, sposobu jego wykorzystania, wreszcie ich przynależność do różnych systemów semiotycznych przestają mieć znaczenie. Ojciec

⁴⁴ Por. uwagi o granicach interpretacji: S. Sawicki, *Granice „sakralnych” interpretacji literatury...*, s. 27.

⁴⁵ Takie ujęcie, w oparciu o prace Charlesa Peirce’a, proponuje Adam Dziadek, *Obrazy i wiersze: z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004.

w wiersza Norwida zastyga w patetycznym geście, znanym z obrazu Delacroix. W geście Wergilego. Jak pamiętamy „Wergiliusz stał się w poemacie dantejskim rzecznikiem szlachetnych inspiracji moralnych, kulturalnych, religijnych [...]; wzorem dostępnej człowiekowi doskonałości. [Jest] żywym komentarzem wrażeń i myśli ucznia”⁴⁶. Ojciec z wiersza Norwida to cierpliwy pedagog, który uspokaja i chroni dziecko, jednocześnie wskazując mu drogę i pozwalając na swobodny rozwój. Ważne są zatem relacje: syn-ojciec, uczeń-mistrz, poszukujący-przewodnik. Ważne są kolejne etapy ludzkiego życia. Egzystencjalna podróż. Doprowadziwszy Dantego „do granicy Raju Ziemskiego” Wergili żegna się z nim, mówiąc: „Nie oczekuj więcej mych słów i mych wskazówek, twój umysł stał się wolny, prosty i zdrowy, byłoby więc błędem nie postępować zgodnie z nim, dlatego też koronuję cię i nakładam ci mitrę władcy samego siebie”⁴⁷. Symbolizuje bowiem „rozum ludzki jako wspomóżyciela wiary”⁴⁸. U Norwida ojcowska wykładnia czerpie z prawd wiary. Dalszych losów dziecka możemy się jedynie domyślać, ale to ono miało stać się głównym bohaterem wiersza. Tak można przecież interpretować decyzję autora o niewielkiej, ale istotnej modyfikacji tytułu. *Dziękuję i krzyż. Dante i Wergili...?* A może... *everyman* ze średniowiecznego moralitetu ukazany w dwóch etapach życia: jako młody chłopiec i dojrzały mężczyzna? „Wiele jest takich *zmarmurzonych*”⁴⁹ liryk i części poematów w twórczości Norwida. Ten wydaje mi się najlepszy, bo tak zwarty i kamienny [...]”, „jest to arcydzieło” –

⁴⁶ D. Alighieri, *Boska komedia (Wybór)*..., s. LXIX.

⁴⁷ D. Alighieri, *Boska komedia (Wybór)*..., s. LXX.

⁴⁸ W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1987, s. 1264.

⁴⁹ Epitetu *zmarmurzony*, który może przywołać na myśl inny wiersz Norwida, a mianowicie *Wczora-i-ja*, używa Przyboś tuż obok innych określeń: „zwarty i kamienny”, co sprawia, że w pierwszym odruchu traktujemy je jako synonimiczne. Czy intencją krytyka było rzeczywiście sprowokowanie skojarzeń z tym lirykiem:

WCZORA-I-JA

Och! Smutna to jest i mało znajoma
Głuchota –
Gdy Słowo słyszysz – ale ginie koma
I jota

*

Bo anioł woła... A oni Ci rzeką:
„Zagrzmiało!”
Więc trumny na twarz załamujesz wieko
Pod skałą

*

I nie chcesz krzyknąć: „Eli... Eli...” – czemu?
-Ach, Boże!...
Żagle się wiatru liżą północnemu.
Wre morze.

*

pisze Przyboś, wartości dzieła upatrując w zwięzłości i braku „formuł wyjaśniających alegoryczny sens zdań i słów” [PN, 108]. Czy wypada się z nim nie zgodzić?

W uszach mi szumi (a nie znam z teorii,
Co burza?),
Więc śnię i czuję, jak się tom historii
Z-marmurza...

26 [27] décembre 1860

PW I, 334-335.

Poza pozornymi analogiami (żegluga – morze) brak jednak istotnych powiązań z *Krzyżem i dzieckiem*. O ile omawiany przez Przybosia utwór dotyczy sytuacji ogólnoludzkiej, uniwersalnej, to ten zacytowany powyżej stanowi „Trzecie ogniwo *suity hermetycznej* z 1860 r., napisane na drugi dzień po urządzonym przez Deotymę-Łuszczewską wieczorze poetyckim (*wczora*), na którym ona sama improwizowała temat *Co się w kraju święci* (było to zaś w parę tygodni po głośnej manifestacji politycznej z 29 XI), pośród gości zaś znajdowali się i tacy, co – jak Andrzej Edward Koźmian – twierdzili z całym przekonaniem, że „o żadnym powstaniu ani rewolucyjnych ruchach nie myślą w Polsce” (*Bo Anioł woła, a oni rzeką: <<Zagrzmiało!>>*). PW II, 368.

ROZDZIAŁ III

Liryka i druk

LIRYKA I DRUK

1

Ty powiadasz: „Śpiewam miłosny rym...”
Myślisz? że mnie oszukasz:
Nie czuję strun, drżących pod palcem twym –
Jesteś poezji drukarz!

2

Liry – nie zwij rzeczą w pieśni wtórą,
Do przygawek!... nie – ona
Dlań jako żywemu orłu pióro:
Aż z krwią, nierozłączona!

3

Treść – wypowiesz bez liry udziału,
Lecz dać duchowi ducha,
Myśli myśl – to tylko ciało ciała.
Cóż z tego? – martwość głucha!...

4

Handlarz także odda grosz zwierzony,
Lecz nie odda wesela –
Nie uściśnie ręki zawściągnione;
Maszże w nim przyjaciela?

5

O! żar słowa, i treści rozsądek,
I niech sumienia berło
W muzykalny łączą się porządek
Słowem każdym, jak perłą!

6

Poznam wtedy, przez drżące powietrze
Pod gestem ręki próżnej,
Że od widzialnych strun – struny letsze
Są – i lir rodzaj różny...

PWsz II, 25

LIRYKA I DRUK

1

„*Miłosny – mówi – śpiewać począłem rym...”
Kogóż ty oszukasz?
Nie czuję strun, drżących pod palcem twym:
Jesteś zaledwo drukarz!

2

Liry – nie wiń, że ona
Do przygrawek!... że w pieśni wtórą!
Ona jak żywemu orłu pióro:
Aż z krwią, nierozłączona!

3

O! niechże słów żar, niech treści rozsądek,
I niech sumienia berło –
W muzykalny łączą się porządek
Słowem każdym, jak perłą.

4

Wtedy poznam, przez drżące powietrze
Pod gestem ręki próżnej,
Że od widzialnych strun – struny lepsze
Są – że lir rodzaj różny...

PWsz II, 164

próba nowej wersji

Lirykę i druk Cyprian Kamil Norwid napisał najprawdopodobniej przed rokiem 1862¹, a zatem w czasie, „gdy polski model poezji romantycznej, stworzony przez Mickiewicza i Słowackiego jakże często wybrzmiewał w epigońskiej twórczości drugiego pokolenia romantyków”². Są to spostrzeżenia o szczególnej dla nas doniosłości. Lokują bowiem komentowany przez Przybosa utwór w konkretnej sytuacji historycznej, zwracając uwagę na „przesilanie się epoki”, która zaczyna ciążyć już ku takim tekstom poetyckim, które później, z uwagi na dominujące w nich cechy stylistyczne, klasyfikujemy zazwyczaj jako dzieła pozytywizmu. Rzeczywiście „niedaleko już” – jak pisze Elżbieta Feliksiak – „do wierszowanej filozofii Asnyka”. Tak naszkicowane tło pozwala lepiej zrozumieć, dlaczego można uznać *Lirykę i druk*

¹ Juliusz Wiktor Gomulicki w *Aneksach do Pism wszystkich* Cypriana Kamila Norwida datuje ten utwór na przełomie 1859 i 1860 roku (pierwodruk pośmiertny, w 1933 roku), [PWsz XI, 212].

² E. Feliksiak, *Poezja i myśl. Studia o Norwidzie*, Lublin 2000, s. 67.

za jeden z „programowych” utworów Norwida, choć pozostanie zapewne zagadką, dlaczego Przyboś użył tu określenia „poemacik” [LD, 116], które stawia pod znakiem zapytania zarówno jego świadomość genologiczną, jak i rzeczywiste intencje podjęcia lektury tego liryku. W tym *deminutivum* pobrzmiewa bowiem jakiś ton lekceważący, deprecjonujący, podważający niejako istotność wcześniejszych stwierdzeń. „Bardzo ważny poemacik” [LD, 116]? Jakże traktować to zdrobnienie jako nienacechowane, neutralne, skoro *Liryka i druk* to wiersz, *mowa wiązana*, liryk (!), ale – nawet przy całej nieostrości wyznaczników gatunku – nie poemat, a już z całą pewnością nie poemacik. Być może Przyboś zaakcentował jedynie niewielkie rozmiary utworu, by tym samym jeszcze bardziej uwydatnić jego ważkość. Właśnie taki zabieg – celowego skontrastowania objętościowej niepozorności wiersza z wagą jego przesłania – wydaje mi się najbardziej prawdopodobny. Uprawomocniają go dalsze uwagi szkicu, w których Przyboś daje wyraz swoim przekonaniom o arcydzielnosci tego liryku.

„Każdy, kto czytał Norwida, pamięta ten wiersz” [LD, 118] – pisze Przyboś o *Lirycie i druku*. Rzeczywiście, jest to wiersz dość znany. Może nie tak popularny, jak *Ogólniki*, ale często przywoływany, kilkakrotnie komentowany też przez znawców Norwida. I funkcjonujący – co ważne – w dwóch wersjach:

W *Vade-mecum* Norwida wydanym z autografu przez Juliusza W. Gomulickiego znajdujemy dziewięć utworów we dwóch redakcjach poety. Znakomity znawca Norwida drukując po dwie wersje tych dziewięciu utworów ustalił, która z nich jest właściwa, którą należy czytać jako należącą do kanonicznego ciągu stu poematów tej wielkiej Książki Norwida. Wersję właściwą drukuje czcionką zwykłą, odmianę – kursywą, zaznaczając w podtytule, że to „próba nowej redakcji”.

Symptomatyczne, iż Przyboś sięga po raz kolejny po wiersz uznany i poniekąd zakorzeniony w czytelniczej świadomości. Występuje więc nie jako odkrywca nowości, nie jako pionier, ujawniający przed wielbicielami Norwida jego nowe, bądź też nie dość „osłuchane” utwory, ale jako poeta, który odwołując się do obeznanego już z konkretnym tekstem odbiorcy, próbuje wskazać własne tropy interpretacyjne i przekonać do swoich racji. Docenia zasługi Juliusza Gomulickiego jako edytora i kolejnego odkrywcy dzieła Cypriana Kamila i póki co, pośrednio sugerując również wielokrotność lektury całego cyklu, skrupulatnie podaje liczbę utworów występujących w dwóch redakcjach. Nie czyni tego oczywiście bez powodu – zderzając obie wersje tekstów, stara się później ustalić, która z nich w istocie powinna być uznana za właściwą, a zatem otwiera niejako dyskusję na temat inawriantywności *Vade-mecum*.

Nie jest to jednak kwestia typowo edytorska³; celem rozważań Przybosia staje się bowiem wykazanie, który z tekstów odznacza się większą spójnością, lepiej prezentuje kunszt poetycki autora, jaśniej i w sposób bardziej doskonały wyraża jego poglądy. Przedmiotem osądu stają się zatem walory artystyczne utworu, sposób przekazu, wycucie formy. Przyboś rejestruje naniesione zmiany, a jednocześnie, wyraźnie opowiadając się za jedną z wersji liryku, orzeka o trafności wyborów Norwida. „Wielki poeta nie myli się, jeśli poprawia własny wiersz” [LD, 120] – puentuje Przyboś. Dopuszcza tym samym możliwość korekty tekstu poetyckiego, a nawet jej konieczność. Uzasadnia ją instancja samego twórcy, który bezwarunkowo ma prawo modyfikować swoje teksty. Nie jest on poetą natchnionym, ogarniętym przez *genius furiosum*, który w szale kreacji powołuje do istnienia nieskażone cieniem błędu, kongenialne liryki, lecz autorem, który świadomie dąży do perfekcji w sztuce słowa. Porównując obie wersje krytyk ukazuje walory poszczególnych fraz, strof, wreszcie wierszy jako autonomicznych całości (to znamienne, że pomimo uwag o tym, iż *Liryka i druk* przynależy do *Vade-mecum* Przyboś ani razu nie rozpatruje jej miejsca w tym cyklu ani nie rozwija wątku tekstów „programowych”). Umie dostrzec zalety i wytknąć to, co uważa za wady, ułomności danego utworu. Do nas należy przede wszystkim prześledzenie trybu lektury wiersza Norwida, jaki zaproponował Przyboś w swoich rozważaniach. Nie mniej ważna jest ocena przedstawionych tu argumentów i sposobu ich prezentacji. Aby dotrzeć do źródeł decyzji Przybosia-krytyka trzeba jednak najpierw zapytać o przesłanie *Liryki i druku*. Innymi słowy – dokonać analizy, chociażby skrótovej – wiersza Norwida, który stał się zaczątkiem interesującego nas szkicu. Dopiero to da nam podstawy do wydawania opinii na temat rozstrzygnięć proponowanych przez awangardowego poetę, który, mimo, iż prezentuje przecież własny punkt widzenia, to jednocześnie ma przecież ambicje decydowania o ostatecznym kształcie *Vade-mecum*. Stanisław Dąbrowski, pisząc polemiczny artykuł *Utarczki w sprawie Norwida*, zauważył wręcz, że „wypowiedź Juliana Przybosia nie jest tym razem wyłącznie wypowiedzią poety o poezji, ani wypowiedzią poety o poecie, lecz wyraźnie i stanowczo chce mieć następstwa praktyczne typu filologicznego”⁴.

³ „Spór jest, wydawałoby się, sporem czysto edytorskim i powinny by w nim rozstrzygać głównie argumenty wypracowane przez starą praktykę filologiczną i kryteria, których ostatnim – na polskim terenie – kodyfikatorem jest Konrad Górski, autor zarysu teorii edytorskiej.” Stanisław Dąbrowski, *Utarczki w sprawie Norwida*, „Zeszyty Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego” 1976, nr 4, s. 55. Autor wspomina również o książce Jana Trznadłowskiego *Edytorstwo. Tekst, język, opracowanie*, Warszawa 1976, por. K. Górski, *Tekstologia i edytorstwo dzieł literackich*, Warszawa 1978.

⁴ S. Dąbrowski, *Utarczki w sprawie Norwida...*, s. 55.

Rzeczywiście poeta nie skrywa tych dążeń. Wyraża je jasno i – powiedziałabym – dość kategorycznie. Tym bardziej paląca staje się potrzeba odkrycia kierujących nim motywacji. Przeczytać wiersz Norwida. Pokazać, jak czyta go Przyboś. Podjąć dialog. Oto zadania nie cierpiące zwłoki.

Bez wątpienia „cały wiersz [Norwida] to typowa „Du-Liryk”, bezpośredni zwrot do rozmówcy stanowi jego podstawowe ujęcie kompozycyjne”⁵. Już w pierwszym wersie pojawia się odniesienie do drugiej osoby. Co więcej: *ty* zajmuje tu miejsce niejako uprzywilejowane: otwiera wiersz. Z punktu widzenia gramatyki taki zabieg jest redundantny – informacje na temat osoby i liczby zawiera już w sobie czasownik ‘powiadasz’. Ale *ty* pojawia się tutaj przed czasownikiem. Nie tyle więc powtarza znane dane, co je uprzedza, zapowiada. Sugeruje – być może tylko potencjalny – dialog między *ty* i zwracającym się doń *ja*. Inicjalna pozycja zaimka pozwala też domyślać się przeciwstawienia w obrębie relacji *ja – ty*, przypuszczać, iż zwrot „Ty powiadasz” implikuje inny, opozycyjny: *ja nie powiadam* lub też *ja powiadam co(ś) innego (niż ty)*. Każde z tych mniemań wymaga weryfikacji w obrębie utworu poetyckiego (który, jak wiadomo, może rządzić się własnymi prawami, nie zawsze respektując wymogi gramatyki). Wers kończy przytoczenie słów ewentualnego interlokutora:

Ty powiadasz: „Śpiewam miłosny rym...”

Zapis rozstrzelonym drukiem zwraca uwagę, iż jest to wypowiedź właśnie tej drugiej osoby. Użycie mowy niezależnej daje nam niejako gwarancję zachowania jej słów w niezmięnionej formie lub przynajmniej wywołuje iluzję autentyczności. Jest sygnałem cytowania bez stosowania parafrazy, przekształceń, zmian kategorii. Obie części wersu: bezpośredni zwrot „Ty powiadasz” oraz przytoczenie: „Śpiewam miłosny rym...” utrzymane są w tym samym czasie: teraźniejszym. Jednak zderzenie obu stwierdzeń: ‘powiadasz’ – ‘śpiewam’ prowadzi do dość zaskakujących wniosków. Przede wszystkim owocuje obserwacją, iż osoba, której słowa są przytaczane, sama określa typ aktywności, jakiej się właśnie oddaje. Ale symultaniczność działa tu na jej niekorzyść. Podwójna artykulacja, wyjaśnianie charakteru czynności, jej nazywanie, czy też przekładanie na inne kody dowodzi, iż jest ona w jakiś sposób niepełna, niedoskonała, nie dość wyrazista. Uwaga: „(mówię, że) śpiewam” każe wątpić zarówno w wokalne (?) umiejętności śpiewaka, który ją wypowiada, jak i w doskonałość władz

⁵ M. Głowiński, *Norwida wiersze-przypowieści*, w: tegoż, *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Kraków 2000, s. 262.

poznawczych odbiorcy. Temu wszak nie jest potrzebne dublowanie informacji, jeśli sam potrafi rozpoznać, do jakiego obszaru przynależy prezentowana twórczość i czy czasem nie zbywa jej na jakości. „Kantor” z pierwszego wersu najwyraźniej nie miał dobrych intencji, skoro pytania postawione już w następnej linijce, każą dopatrywać się w jego działaniu obłudy: „Myślisz? że mnie oszukasz”. Rozbieżność między mówię, a robię, między wykonaniem a deklaracją nabiera więc charakteru etycznego. Staje się bezpośrednim powodem wprost rzuconego oskarżenia. Mówiący nie kryje swoich odczuć: brak spójności odbiera jako brak prawdy. Prawdy artystycznego wyrazu: „Nie czuję strun, drżących pod palcem twym – Jesteś poezji drukarz!”. Podstawowym miernikiem staje się tu osobiste doznanie: „nie czuję strun”. To ono decyduje o autentyczności twórczej ekspresji. Ton wypowiedzi pozostaje stanowczy, choć nie wolny od silnych emocji. O ich intensywności świadczy końcowe wykrzyknienie – osąd. Wyrażnie nacechowany negatywnie, ale wypowiedziany dopiero po połączeniu różnych elementów: obserwacji („powiadasz”-„śpiewasz”), refleksji („Myślisz?”) i uczucia („nie czuję”). Oceny nie dokonuje się zatem w oderwaniu ani w oparciu o jedno tylko kryterium. Jest ona wypadkową danych: subiektywnych i obiektywnych, opartych o racjonalne ustalenia i indywidualne przeżycia. „Śpiewak” w ostatnim wersie zwrotki zostaje nazwany „drukarem” i to określenie ma tu wyraźnie pejoratywny charakter. „Ja” liryczne zwracając się do tego, który mówi: „Śpiewam miłosny rym...” ujawnia miałość tego wyznania, demaskuje fałsz. Ale w jego okrzyku pojawia się też słowo ‘poezja’. Gdy przeczytamy całą strofę raz jeszcze:

Ty powiadasz: „**Śpiewam** miłosny rym...”
 Myślisz? że mnie oszukasz:
 Nie czuję strun, drżących pod palcem twym –
 Jesteś **poezji** drukarz!

dostrzeżemy, iż graniczne wersy tworzą pewnego rodzaju klamrę. Elementami spajającymi nie są tym razem rymy, lecz pojedyncze słowa, które, ułożone w określonym ciągu: „śpiewam” – „struny” – „poezja”, zdradzają wyraźne zależności znaczeniowe. „Śpiewam” informuje o charakterze wykonywanej czynności, „struny” funkcjonują jako *pars pro toto*, metonimia instrumentu muzycznego. „Poezja”, która wieńczy ten szereg, może być więc rozumiana jako synteza słowa i dźwięku, melodii i wiersza. O tych związkach przypomina nam już tytuł, zapowiadając niejako wątki rozwijane później konsekwentnie w całym utworze. „Liryka – [którą] Arystoteles zaliczał [...] raczej do muzyki niż właściwej poezji – pochodzi według niemal

jednomyślniej opinii antycznych teoretyków od śpiewu przy akompaniamencie liry”⁶. I choć na przestrzeni wieków zakres znaczeniowy tego pojęcia ulegał zmianie, to nadal wskazuje ono na swą genezę: w słowie ‘liryka’ pobrzmiewa wszak inne, źródłowo z nią związane – ‘lira’.

Oczywiście nie należy zapominać, że równolegle lub z biegiem czasu powstał cały szereg innych instrumentów strunowych, przeważnie pokrewnych lirze (*kithára, fórminks, bårbitos, pektís, sambyke* i in.); określenie pochodzi więc od instrumentu najbardziej reprezentatywnego⁷.

Zauważmy, iż w wierszu Norwida najpierw pojawiają się „struny”, w następnej zwrotce – „lira”. Dopiero ten wyraz dookreśla – w zgodzie z etymologią – rodzaj użytego instrumentu. I ponownie odsyła nas do tytułu. Oprócz „liryki” występuje tu również inne, nie mniej ważne słowo: „druk”. Początkowo może się wydawać, iż jest to proste wyrażenie koniunkcyjne, łączące przy pomocy spójnika dwa terminy. Ale gdy zwrócimy uwagę, jak bardzo negatywnego wydźwięku nabiera już w pierwszej strofie pozornie neutralna nazwa: *drukarz*, rzecz jasna nie jako określenie zawodu, lecz jako miano nadane poecie, zrozumiemy, iż sformułowanie *Liryka i druk* stanowi „całostkę dialektyczną, [która] niczym zwierciadło skupia i odbija złożoność wewnętrzną samego wiersza”⁸. Jego kolejne zwrotki – podobnie zresztą jak początkowa – obfitują w bezpośrednie zwroty do *ty*. Stopniowo zmienia się jednak ich funkcja. Wcześniejsze „ty powiadasz” oprócz oczywistego odniesienia do drugiej osoby służy jeszcze wprowadzeniu mowy niezależnej i skrótowo zakreśla sytuację, która później będzie komentowana. „Myślisz? że mnie oszukasz” zdradza intencje interlokutora, które bez tego pytania mogłyby pozostać nieczytelne. Rzucone wprost: „Jesteś poezji drukarz!” nabiera natomiast, w świetle dotychczasowych ustaleń, charakteru inwektywy. Zauważmy również, iż

Adwersarz dopuszczony został do głosu jednym zdaniem: „Śpiewam miłosny rym”, ale elokutor „streszcza” jego „miłosne poglądy” cały czas i zbija je własnymi racjami, osadzonymi w argumentacji apelującej do serca i rozumu. Głos „nieobecnego” bohatera jest więc doskonale słyszalny⁹.

Pojedyncza wypowiedź „artysty”, znana właśnie z pierwszej zwrotki, do końca pozostanie jedyną, którą podmiot wiersza przywołuje niejako w „oryginalnym brzmieniu”. Znak interpunkcyjny, jaki pojawia się na końcu wersu może oznaczać tu

⁶ *Liryka starożytnej Grecji*, opr. J. Danielewicz, Wrocław 1987, s. XVIII, XX.

⁷ *Liryka starożytnej Grecji...*, s. XX.

⁸ J. Fert, *Norwid – poeta dialogu*, Wrocław 1982, s. 96.

⁹ J. Fert, *Norwid – poeta dialogu...*, s. 155.

zawieszenie głosu, pauzę świadomie wyzyskaną przez śpiewaka. Pojawia się bowiem w obrębie cudzysłowu, sygnału mowy niezależnej. Ale może też sugerować ingerencję podmiotu lirycznego, który wypowiedź swego potencjalnego rozmówcy przytacza jedynie w części, prawdopodobnie najbardziej istotnej, bo pełniącej funkcję samookreślenia. I choć może się wydawać ono jedynie doraźne (użycie czasu teraźniejszego można wszak interpretować jako opis czynności odbywającej się w tej chwili lub czynności zwyczajowej, charakteryzującej podmiot), to przecież w odniesieniu do niego konstruowany jest cały, późniejszy wywód „ja” lirycznego. Właśnie ta specyficzna dialogowa struktura wiersza zapewnia dynamikę argumentacji „ja”, utrzymuje emocjonalne napięcie i wzmacnia intensywność przekazu. „Ja” liryczne nie prezentuje po prostu własnych poglądów. Użyte przezeń sformułowania w znacznym stopniu są repliką na wcześniejsze, domniemywane wypowiedzi *ty*. Właśnie w tym sensie głos *ty* **jest słyszalny**. Możliwa staje się zatem rekonstrukcja pewnego zespołu przekonań, które „ja” rozważa, a następnie poddaje krytyce. Zatem

Osobliwości owej Norwidowskiej drugiej osoby można by tak określić: wszelkie rozmyślanie nie przebiega w samotności, wymaga partnera, którego obecność może wpływać na tok medytacji, podpowiadać taki czy inny wątek, partnera, który może być oponentem i reprezentować inne niż podmiot stanowisko, a więc tym bardziej oddziaływać na jego samookreślenia, na krystalizowanie się jego mniemań¹⁰.

Właśnie z takim ujęciem *ty* mamy do czynienia w *Liryce i druku*. Choć wiersz nie składa się z serii przytoczeń to w pewnym sensie staje się areną dyskusji. Nie wypowiedziane wprost zapatrywania *ty* nie są przecież ukryte przed czytelnikiem. To wszak one wywołują bardzo silne reakcje mówiącego „ja”. I choć nie decydują w pełni o formie wypowiedzi, to z całą pewnością wzmacniają motywację poszczególnych argumentów i mają wpływ na ich kolejność. Owego *ty* nie można więc zbagatelizować, ograniczyć jego roli do mało istotnego tła poczynań podmiotu lirycznego. Wręcz przeciwnie. Ale też nie sposób nie zauważyć, iż „adresat wypowiedzi lirycznej nie jest [tu] przeciwnikiem równorzędnym”¹¹, jego specyficzna obecność służy raczej mówiącemu jako stały kontrapunkt, pozwalający na tym wyraźniejszą ekspozycję własnych opinii. Zarzuty, skierowane do *ty* w zwrotce pierwszej przechodzą następnie w pouczenia: „Liry – nie zwij w pieśni rzeczą wtórą”. Nie będzie to jednak lekcja pełna

¹⁰ M. Głowiński, *Norwidowska druga osoba*, w: tegoż, *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje...*, s. 342. Zob. też: E. Nowicka (*O dialogowości „Vade-mecum” Cypriana Kamila Norwida*, „Ruch Literacki” 1979, z. 5, J. Zach-Błońska, *Monolog różnogłosy. O dramatach współczesnych Cypriana Norwida*, Kraków 1993).

¹¹ E. Feliksiak, *Poezja i myśl...*, s. 67-68.

łagodności. Po części charakter wypowiedzi zdradza już forma gramatyczna: tryb rozkazujący ('nie zwij'). Jej kategoryczność podkreśla też dwukrotnie użyty w granicach tej strofy wykrzyknik:

Liry – nie zwij w pieśni rzeczą wtórą,
Do przygawek!... nie – ona
Dlań jako żywemu orłu pióro:
Aż z krwią, nierozłączona!

Można się jednak pokusić o stwierdzenie, iż bezpośredni zakaz pojawia się jedynie w tej części apostrofy, która została wydzielona myślnikami. Słowo 'nie' symetrycznie umieszczone na początku i na końcu wyodrębnionego fragmentu, może być czytane na dwa sposoby: jako proste powtórzenie: „nie zwij [...] nie”, które na mocy elizji powiela ten sam zwrot i wzmacnia jego stanowczość oraz jako negacja domniemywanej, i po części odtworzonej, wypowiedzi interlokutora. W tym ujęciu nie stanowi już (tylko) składnika orzeczenia, lecz odnosi się do całego poprzedniego zdania. Na taką interpretację zezwalają przede wszystkim: zachowana jednolitość form gramatycznych (r. żeński, l.poj. rzeczownika i odpowiadającego mu zaimka) oraz „szkatułkowa” konstrukcja obu wersów, która scala wszystkie krańcowe elementy – zarówno te wewnątrz wtrącenia, jak i poza nim:

Liry – *nie* zwij w pieśni rzeczą wtórą,
Do przygawek!... *nie* – ona.

Istotną rolę w cytowanym wyimku pełnią też znaki przestankowe: wykrzyknik i następujący zaraz po nim wielokropek. Jest oczywiste, iż pierwszy z nich wzmacnia ekspresję wypowiedzi, zwraca uwagę na stan emocjonalny mówiącego, czy wręcz – tak jak w tym przypadku – obrazuje jego wzburzenie. Wielokropek pozwala do końca wybrzmieć temu okrzykowi, daje wrażenie pogłosu, stopniowego wyciszania. Tym samym potęguje znaczenie tych wszystkich treści, których sygnałem jest wcześniej wykrzyknik. Ale jednocześnie nie traci swej podstawowej funkcji – przerywa na dłuższy moment tok wypowiedzi, sugeruje zmianę tonu, skłania do namysłu. Zauważmy, iż oba znaki przestankowe wyznaczają niejako pewien punkt graniczny – przejście od kategorycznego zakazu do spokojniejszych, choć nie pozbawionych emocji tłumaczeń i prób definicji. Poprzedza je dodatkowo myślnik, który rozdziela przeczenie od metaforycznego opisu znaczeń liry:

Do przygawek!... nie – ona
Dlań jako żywemu orłu pióro:

Aż z krwią, nierozłączona!

Od słowa „ona” (lira) rozpoczyna się zatem ta część apostrofy, która służy wyjaśnieniu przyczyn przyjętego przez „ja” liryczne stanowiska. Mówiący ujawnia swoje motywacje, powody, dla których nie może zgodzić się z interpretacją zjawiska dokonaną przez *ty*. Opinie „śpiewaka” poznaliśmy już wcześniej – powtórzone w polemicznej wypowiedzi „ja” stają się teraz przyczyną rozpisanych na kolejne strofy uzasadnień. Nadawca tego swoistego komunikatu sprzeciwia się przede wszystkim *stricte* przedmiotowemu traktowaniu liry. „Liry – nie zwij w pieśni rzeczą wtórą” – apeluje. Nie jest ona bowiem „rzeczą wtórą”, rekwizytem o podrzędnym znaczeniu. Nie jest „wtóra”, druga w kolejności, zaledwie dodana do pieśni. I nie jest... „do przygrywek”. Także ten wyraz – o czym po części informuje nas jego budowa słowotwórcza – wydobywa negatywny w tym kontekście aspekt występowania ‘przy’-, obok, towarzyszenia. „Ja” liryczne stanowczo zatem odrzuca sytuację, w której rola „liry” zostałaby ograniczona jedynie do funkcji akompaniamentu. A przecież właśnie na element towarzyszenia instrumentu muzycznego kładą nacisk wszystkie te definicje liryki, które sięgają do greckiego źródłosłowa: „termin „liryka” [...] oznaczał pieśni wykonywane, śpiewane przy akompaniamencie liry, a nie pieśni w ogóle. Ta pierwotna poezja była zawsze pieśnią, tradycyjnie związaną z muzycznym akompaniamentem”¹² - podkreśla Jerzy Łanowski, poszukujący pierwocin literatury europejskiej w dokonaniach starożytnych. Dla głównego bohatera utworu Norwida takie rozumienie liryki okazuje się nie do przyjęcia. Ujmowanie „liry” w kategoriach towarzyszącego instrumentu kwestionuje wielokrotnie, wyzyskując m.in. polisemię słowa, która powstaje na przecięciu znaczeń poszczególnych wyrazów wiersza. Sformułowanie „lira nie jest rzeczą wtórą” można bowiem teraz czytać dwojako: nie jest mniej ważnym uzupełnieniem, nie służy do ‘wtóru’. ‘Przygrywać’ to bowiem także *wtórować*, a *wtóry* można tłumaczyć nie tylko jako „następujący po pierwszym”, ale również – „będący powtórzeniem pierwszego”¹³. Dźwięk liry nie dopełnia pieśni, nie towarzyszy jej, nie powtarza wątków. Ale obok pytania o rzeczywistą rolę liry rodzi się inne: czym jest owa pieśń z wiersza Norwida?

Słowo *pieśń* po raz pierwszy pojawia się w napominającym zwrocie do *ty*: „Liry – nie zwij w **pieśni** rzeczą wtórą”. Przedmiotem sporu jest zatem istota relacji między *pieśnią* i *lirą*. Zauważmy też, iż wyraz ‘pieśń’ zajmuje w strukturze wiersza

¹² J. Łanowski, *Literatura Grecji starożytnej w zarysie*, Warszawa 1987, s. 36.

¹³ *Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, t. IX, Warszawa 1997 (reprint), s. 1379

analogiczną pozycję do wyrazu ‘śpiewam’ – każdy z nich znajduje się na początku zwrotki, w pierwszym wersie. Nie jest to jednak, jak mogłoby się wydawać, proste powtórzenie, odwołanie się do tego samego sensu słowa przy użyciu odmiennych form gramatycznych. Nie chodzi tu bowiem jedynie o modyfikację znaczeń przy pomocy zmiany kategorii fleksyjnych – choć ‘śpiewam’ i ‘pieśń’ zawierają ten sam rdzeń, morfem leksykalny, a zatem mają wspólny źródłosłów, to ich wymowa jest w wierszu zasadniczo inna. Wystarczy przypomnieć, iż *ty*, oświadczając: „śpiewam”..., w ocenie podmiotu lirycznego najwyraźniej mija się z prawdą. Więcej nawet – czyni to celowo, aby wprowadzić w błąd odbiorców – słuchaczy. Jego „śpiew” to zaledwie pozór „pieśni”, tej, którą *ja* próbuje potem zdefiniować. Repetycja w obrębie konstrukcyjnego schematu wiersza służy więc nie tylko podkreśleniu rangi „śpiewu” i „pieśni”, ale też ujawnieniu istotnych różnic. Obok ‘pieśni’ występują również ‘liryka’ i ‘poezja’. Tak kształtuje się ich układ w obrębie dwóch pierwszych strof:

Liryka i druk

I

Ty powiadasz: „Śpiewam miłosny rym...” (1)

[...]

Jesteś poezji drukarz! (4)

II

Liry – nie zwij w pieśni rzeczą wtórą, (1)

[podkr. moje – M. R.]

Pierwsza – „Liryka” – zapowiada tematykę utworu i jednocześnie poprzedza wszelkie inne terminy „teoretycznoliterackie”, które potem w nim się pojawiają. Jest zatem słowem kluczowym i stałym punktem odniesienia. Następne istotne rzeczowniki (z uwagi na wcześniejsze ustalenia zdecydowałam się zachować jedność kategorii gramatycznych, co zresztą wiersz Norwida umożliwia, o ile wręcz nie sugeruje, wyłączając „śpiewam” poza obszar „prawdziwej” pieśni) to ‘poezja’ i ‘pieśń’, z sąsiadujących ze sobą, granicznych wersów obu zwrotek. Powstaje zatem synonimiczny ciąg pojęć: *liryka* – (*śpiewam*) – *poezja* – *pieśń*. To właśnie związki między nimi są szczególnie ważne dla zrozumienia wiersza. I już z samego ich zestawienia wynika, iż pieśni nie można tu utożsamiać, tak jak czynił to Samuel Bogumił Linde, z „pieniem, śpiewaniem”, że trzeba podjąć jeszcze ten drugi wskazany przez niego trop – pieśń jako utwór literacki¹⁴. Powiązań między liryką a pieśnią należałoby zapewne szukać na gruncie genologii, wśród wzajemnych uwarunkowań *generis* i *specie*. To jednak

¹⁴ Zwraca na to uwagę Marek Piechota. Zob. hasło *Pieśń*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowska, Wrocław 1997, s. 692.

problem nieco odmiennej natury niż ten postawiony w Norwidowym wierszu. Tutaj nie ulega wątpliwości, iż pieśń należy do dziedziny poezji. Podstawową kwestią okazuje się określenie liryki. Próby uchwycenia jej istoty podmiot liryczny rozpoczyna od plastycznego opisu, w którym stara się przybliżyć naturę powiązań *liry* i *pieśni*:

[...] ona [lira]
Dlań jako żywemu orłu pióro:
Aż z krwią, nierozłączona!

Próżno by tu szukać śladów ironii czy irytacji tak silnie obecnych w poprzedniej zwrotce. Zaczepny, prowokacyjny ton także uległ wyraźnemu złagodzeniu. Wypowiedź nadal jednak niesie duży ładunek emocji – świadczy o tym użyty wykrzyknik. Ale cechuje ją nie tylko ekspresja, ale i widoczny dzięki licznym znakom przestankowym namysł nad poruszonymi kwestiami. O ich ważkości wiemy niemal już od pierwszego słowa wiersza. Mówiący używa teraz innych argumentów, nie atakuje, nie piętnuje, lecz wyjaśnia. Z mentora i oskarżyciela staje się pedagogiem, który przestrzega przed zgubnymi skutkami błędnych mniemań, zakreśla horyzont poszukiwań, ukazuje właściwą drogę. Aby wyłuszczyć własne pojmowanie liryki ucieka się do porównania: lira jest dla pieśni „jako żywemu orłu pióro”. Tym sposobem próbuje zobrazować rodzaj związku, czy może raczej pokrewieństwa, między ‘lirą’ a ‘pieśnią’. To spójnia szczególnego rodzaju. Lira bowiem nie jest już tylko instrumentem, rekwizytem, który uprawomocniłby znane już nam deklaracje: „Śpiewam miłosny rym...” Wraz z pieśnią tworzy bowiem nierozzerwalną całość. Na ostateczną konstatację: lira „jako żywemu orłu pióro: / Aż z krwią, nierozłączona!” odbiorca jest więc przygotowywany stopniowo – zapowiadają ją wcześniejsze wypowiedzi *ja* oraz – zaznaczony w tekście wiersza przy pomocy znaków przestankowych – sposób artykulacji. Przed jej wygłoszeniem pojawia się bowiem krótka pauza, sygnalizowana w tekście przez dwukropek, który informuje, iż możemy się spodziewać dalszego ciągu wywodu, najczęściej zaś eksplikacji dotychczas pokrótce przedstawionych zagadnień. I tak też jest w tym wypadku. Mówiący, zupełnie jakby chciał uniknąć nieporozumień, precyzuje: „Aż z krwią, nierozłączona”! Dopiero to uściślenie pozwala nam rozpatrywać „lirę” i „pieśń” jako nierozzerwalną jedność. Przecinek, który dzieli wers na dwie części, wydobywa ostatni człon tego wykrzyknienia: epitet. To właśnie on informuje nas o tej szczególnej unii. Szczególnej, bo opartej na więzach krwi. Trzeba zatem mówić nie o wzajemnych wpływach *liry* i *pieśni*, lecz o ich pokrewieństwie. A zatem również – pochodzeniu. W ten sposób w jednej metaforze zostały również zawarte poglądy na temat genezy liryki.

„Lira” i „pieśń” od początku scalone są w jedno, łączą je więzy o pierwotnym, rzecz by można – organicznym, charakterze. Trudno jednak byłoby mówić tylko związkach przyczynowo-skutkowych – dla starożytnych Greków słowo, dźwięk i ruch stanowiły idealnie zespoloną całość¹⁵. Wydaje się, że z bardzo podobnym ujęciem mamy do czynienia w wierszu Norwida. Zauważmy, że już wcześniejsze sformułowania wyraźnie zaprzeczają rozdziałowi „liry” i „pieśni”. Podmiot liryczny mówi o ich współlistnieniu i współstanowieniu. Nie można traktować ich jako inności elementó, z których każdy jest zaledwie suplementem drugiego. Wręcz przeciwnie. Brak któregośkolwiek z nich prowadziłby do zakłóceń w homeostazie całości. Warto więc być może przyjrzeć się też przez moment symbolice elementó, które tworzą ów obraz poetycki. Pamiętamy wszak, iż „pióro”, nawet rozumiane tylko jako rzecz materialna, narzędzie do pisania, pozyskiwane było w szczególny sposób:

Ze skrzydeł dużego ptaka wrywano żywcem tylko sześć dużych piór, które spiekano i zanurzano w roztworze alunu albo kwasu. Piór takich używano aż do połowy XIX wieku. Narzędzie, które je zastąpiło, złożone z obsadki (rączki, trzonka) i stalówki (pióra), zachowało tradycyjną, ptasią nazwę – pióro, podobnie jak później pióro wieczne, czy kulkowe¹⁶.

Słowo przechowuje zatem – do dzisiaj – pamięć o swoim pochodzeniu. Ale pióro może symbolizować też „prawdę, uczciwość, sprawiedliwość”, czy – tak jak orzeł – „potęgę, siłę, chwałę i wzniosłość”. Oczywiście wiersz Norwida nie aktualizuje wszystkich symbolicznych znaczeń tych wyrazów, ale wspólny zakres ich pól semantycznych po raz kolejny potwierdza, iż źródłem prawdziwej mocy poezji jest jedność *liry* i *pieśni*. Na tym polega jej istota, tajemnica i wyjątkowość. Ale przecież podmiot liryczny stwierdza także: „Treść – wypowiesz bez liry udziału”. I zaraz pointuje: „Cóż z tego? – martwość głucha!...”. Piszę „zaraz”, bo pierwsza i ostatnia linijka trzeciej zwrotki odcinają się od środkowych wersów, tworząc wyraźną klamrę:

Treść – wypowiesz bez liry udziału,
Lecz dać duchowi ducha,
Myśli myśl – to tylko ciało ciała.
Cóż z tego? – martwość głucha!...

Taki sposób lektury umożliwiają przede wszystkim widoczne w tym fragmencie zależności semantyczno-składniowe. Spójnik ‘lecz’ zaznacza łączność pierwszego wersu z dwoma następnymi, które budują zdanie współrzędnie złożone przeciwstawne.

¹⁵ W. Tatakieicz, *Dzieje szczęściu pojęć. Sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycia estetyczne*, Warszawa 1988, s. 89, 91.

¹⁶ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 325.

Wskaźnik nawiązania zewnętrznego, którym w ostatnim wersie jest odmieniony zaimek 'to', odsyła nas natomiast ponownie do początku zwrotki, do inicjalnej linijki, do całości której się odnosi. Mówiące *ja* rozpatruje tu sytuację, w której – jak się okazuje – brak „liry”. Czy mamy zatem do czynienia z poezją, z liryką, z pieśnią? Bynajmniej. Obrazom energii, życia i siły z poprzedniej strofy tutaj odpowiada cisza i śmierć. Po dwakroć – wprost i metaforycznie – przywołane życie: „jako **żywemu** orłu pióro: / Aż z **krwią**, nierozłączona!” zastępuje „martwość głucha”. Ale te antagonistyczne względem siebie określenia nie dotyczą tylko poszczególnych konkluzji, wersów wieńczących zwrotki. Ustanawiają bowiem – ze względu na obecność lub brak „liry” – różnice między poezją a nie-poezją¹⁷, liryką i nie-liryką, pieśnią i nieistnieniem pieśni. Zauważmy, iż martwe oznacza tu nie tylko pozbawione życia, ale też głuche, bez dźwięku. Wyzute z krwi, z energii, życia, władzy zmysłów.

Pierwsze, wydzielone przy użyciu myślnika słowo (podobnie jak „lira” we wcześniejszej zwrotce), które dzięki temu prostemu graficznemu zabiegowi wydaje się szczególnie istotne i niejako automatycznie skupia na sobie uwagę czytelnika (bądź słuchacza – tu decyduje o tym moment pauzy w czasie recytacji), zazwyczaj pojawia się w opozycji do innego, związanego z nim pojęcia – formy. Takie skojarzenie nasuwa się i tutaj. Treść jest tym, co da się wypowiedzieć bez udziału liry – taka byłaby utworzona *ad hoc*, w oparciu o wiersz Norwida, definicja tego terminu. Ale pamiętajmy też, że zarówno treść, jak i forma są pojęciami historycznie zmiennymi, ich wykładnia zmieniała się zarówno na przestrzeni dziejów, jak i w obrębie konkretnych systemów filozoficznych, czy też estetycznych teorii¹⁸. Tych newralgicznych fragmentów *Liryki i druku* – piszę newralgicznych, bo do nich właśnie powróci w swoim szkicu rozemocjonowany i... wyraźnie zdezorientowany Przyboś, nie da się jednak interpretować w izolacji, w oderwaniu od całości wiersza. Inaczej pozostaną zbitką niezrozumiałych terminów, których pojawienie się w liryku budzi poważne wątpliwości i skłania raczej do zastanowienia nad kunsztem poetyckim autora, niż do szczegółowych analiz. Przyboś docenia artyzm i sugestywność *comparatio* z drugiej strofy, ale choć stwierdza, iż właśnie ono, najcelniej w całym wierszu, „przybliża, określa ściślej, definiuje istotę liry prawdziwej”[LD, 119], to jego związków z innymi

¹⁷ Rozróżnienia *poezja* – *nie-poezja* używa w swoim szkicu, za Benedetto Croce i Zbigniewem Bieńkowskim Elżbieta Feliksiak, czyniąc z tego przeciwstawienia punkt wyjścia swoich rozważań. Zob.: *Poezja i myśl...*, s. 63. Por. Z. Bieńkowski, *Poezja i niepoezja: szkice*, Warszawa 1967, B. Croce, *Poesia e non poesia: note sulla letteratura europea del secolo decimonono*, Bari-Laterza, 1923.

¹⁸ Zob. W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć...*, s. 257-287.

partiami utworu już nie szuka. A przecież sposób wyjaśnienia „istoty liry prawdziwej” pozostaje w bezpośrednim związku z dalszymi, skierowanymi do nieudolnego i nieświadomego „cantora” tłumaczeniami. Spójrzmy:

[...] ona [lira]
Dlań jako żywemu orłu pióro:
Aż z krwią, nierozłączona!

Treść – wypowiesz bez liry udziału,
Lecz dać duchowi ducha,
Myśli myśl – to tylko ciało ciała.
Cóż z tego? – martwość głucha!...

Autor *Sensu poetyckiego* dostrzega trudny do zaakceptowania rozróżnienie między tymi dwiema zwrotkami, który tak naprawdę polega jedynie na zmianie trybu wypowiedzi i – wbrew pozorom – nie narusza spójności całego utworu. W miejsce sugestywnego porównania pojawiają się pojęcia – zakorzenione w wielu, często odmiennych, tradycjach myśli filozoficznej, różnie interpretowane również na gruncie samej tylko teorii literatury. Przyboś traci w tym momencie czujność wytrawnego krytyka i zamiast zapytać, które ze znaczeń tych wyrazów są aktualizowane w utworze, całkowicie – opierając się na późniejszej decyzji poety, który zrezygnował z tej strofy w drugiej redakcji wiersza – odrzuca utrzymane w „mentorskim” tonie wyjaśnienia. „Przecież ta pierwsza z opuszczonych zwrotek jest pod wieloma względami niedoskonała” – stwierdza – „a więc zbędna” [LD, 118]. Aby dowieść słuszności swoich rozpoznania dodaje: Przede wszystkim jest niejasna [LD, 118]. Czy rzeczywiście? Można by też zapytać o to, w czym powinna się przejawiać doskonałość utworu poetyckiego, bo – jak sądzę – Norwid i Przyboś nie byliby w tej kwestii całkowicie zgodni. Ale powróćmy do *Liryki i druku*. Warunkiem koniecznym do zrozumienia tego problematycznego fragmentu jest całościowa lektura wiersza, zakładająca płynne przejścia nie tylko między poszczególnymi strofami, ale i sposobami przekazu. Oczywiście nie jest to łatwa umiejętność, ale spełnienie tego wymogu pozwoli nam dostrzec, iż

Zwrotka trzecia wypowiada w formie dyskursywnej to, co poprzednio zostało wyrażone poprzez pełne ekspresji porównanie: właściwa forma poetycka jest organicznie nierozłącznym nośnikiem żywej treści, wypowiedź ograniczona do mechanicznego przekazu myśli staje się martwa. Jak wykrwawiony orzeł, któremu wydarto pióra¹⁹.

„Lira” i „pieśń” od początku scalone są w jedno, ponieważ łączą je więzy o pierwotnym, rzecz by można – organicznym, charakterze wyrastają z tego samego

¹⁹ E. Feliksiak, *Poezja i myśl...*, s. 66.

źródła: z poetyckiego obrazu, które wskazuje na podobieństwo zjawisk. Takie podwójne oświetlanie danego zagadnienia, przy pomocy różnych środków wyrazu z pewnością ma tu służyć pełniejszemu zrozumieniu istoty poezji – tak, jak przedstawia ją liryczne „ja” Norwidowego wiersza. Nie bez powodu obok klarownych uwag badaczki przypomniałam też swoje własne, poczynione wcześniej jako komentarz do tylekroć już przywołanego porównania. Pojawia się w nich bowiem to samo słowo, słowo-klucz, które w toku interpretacji niejako narzucało się samo: *‘organicznie’, ‘organiczny’*. Naturalne w odniesieniu do wypowiedzi: „jako żywemu orłu pióro / Aż z krwią, nierozłączona”, prowadzi nas przez meandry definicji do szczególnie ważkiej w XVIII i XIX wieku organicystycznej koncepcji poezji, podkreślającej „analogie między dziełem sztuki a żywym organizmem”²⁰. Przeciwwstawia się ona wszelkim teoriom mechanistycznym, zwracając uwagę przede wszystkim na strukturę i wewnętrzną jednolitość dzieła, które nie są wynikiem połączenia innorodnych elementów, lecz mają charakter pierwotny, można by rzec – genetyczny²¹. „Lira” nie jest po prostu składnikiem pieśni, nie jest też dodanym do już istniejącej całości instrumentem. Tekstu nie podporządkowuje się prawom wtórnie narzuconej melodii ani nie jest kształtowany według uprzednio przygotowanych matryc. Zakaz: „Liry – nie zwij w pieśni rzeczą wtórą” nabiera więc znamion sprzeciwu wobec wszelkiej wtórności, także wobec traktowania utworu poetyckiego jako efektownej mozaiki złożonej z łatwych do wyodrębnienia detali, którymi – w razie potrzeby – można do woli żonglować. Ich oddzielenie, ustalanie między nimi hierarchii, prowadzi do zaburzenia wewnętrznej homeostazy utworu. „Wypowiedź ograniczona do mechanicznego przekazu myśli staje się martwa” (E. Feliksiak), bo ztraca prawdziwą istotę poezji. Ale – jest możliwa. „Treść – wypowiesz bez liry udziału” – stwierdza podmiot wiersza, by w chwilę potem wskazać na zastraszające konsekwencje takiego postępowania. Żarliwość jego polemik informuje nas wszakże, iż takie działanie nie pozostaje bynajmniej w sferze czystej potencjalności. Mówią już o tym pierwsze i jedyne słowa „śpiewaka” z pierwszej zwrotki. „Ja” liryczne komentuje zaistniałą, być może nawet symptomatyczną, sytuację.

²⁰ *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Warszawa 1998, s. 163.

²¹ „Idea formy organiczne zakładała genetyczne podejście do dzieła sztuki.”, E. Feliksiak, *Poezja i myśl...*, s. 164. Zob. też M. H. Abrams, *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*, przeł. Maria Bożena Fedewicz, Gdańsk 2003, zwłaszcza rozdział VII: *Psychologia twórczości literackiej: teorie mechanistyczne i organicystyczne*, s. 173-202. „Forma jest mechaniczna, kiedy w jakimkolwiek danym materiale odcisniemy formę uprzednio ustaloną [...] tak jak wtedy, gdy mokrej bryle gliny nadajemy kształt, jaki chcemy, by zachowała po stwardnieniu. Forma organiczna natomiast jest wrodzona; nabiera kształtu w miarę jak rozwija się od wewnątrz, a dopełnienie się jej rozwoju jest tym samym, co doskonałość formy zewnętrznej”, s. 190.

Zanim przyjrzymy się wątpliwościom, do których przyznaje się Przyboś, przywołajmy raz jeszcze słowa Elżbiety Feliksiak:

zwrotka druga [...] jest bezpośrednim pouczeniem niefortunnego autora, który nie rozumie nierozzerwalnego związku między „lirą” – czyli formą, kształtem poetyckim „pieśni” wiersza, a „treścią”, o której mowa w dalszym rozwinięciu tematu w zwrotce trzeciej²².

Wieloletnia badaczka twórczości Norwida pisze wprost: „lira” uosabia formę wypowiedzi poetyckiej. Wiążąc „rozwinięcie tematu w zwrotce trzeciej z treścią” pośrednio wskazuje także na jeden z możliwych sposobów rozwiązania Przybosiowych dylematów. A *Liryka i druk* nastrocza mu niemało trudności interpretacyjnych, choć zapewne niełatwo byłoby się poecie przyznać do tego, iż zamiast poszukiwać nowych sposobów dotarcia do sensów wiersza, woli raczej przyczyn niezrozumiałości upatrywać w nie dość przemyślanej konstrukcji utworu (by nie powiedzieć wręcz – nieudolności autora). Bo przecież na jego zarzut, że trzecia zwrotka „Przede wszystkim jest niejasna” [LD, 118] można by odpowiedzieć słowami innego liryku z *Vade-mecum*: „Ty skarżysz się na ciemność mojej mowy; / – Czy też świecę zapalałeś sam?”²³ Przyboś próbował wyjaśnić dość dokładnie, co wzbudza jego nieufność, tłumaczył, czego nie rozumie. Kilkakrotnie apelował też do czytelników szkicu: „Zastanówmy się” [LD, 118]. Prośba o skupienie pojawia się nie bez przyczyny – namysł nad wierszem jest tu absolutnie niezbędny, stanowi niejako wstęp do bardziej szczegółowej analizy. Autor *Sensu poetyckiego* pyta wprost: „Co to znaczy: <<Lecz dać duchowi ducha, Myśli myśl – to tylko ciało ciała>>” [LD, 118-119]. Spróbujmy zatem, uzbrojeni w narzędzia badawcze i poznawczy entuzjazm, odpowiedzieć na to pytanie. Oczywiście nasze zadanie jest już ułatwione – przychodzą nam w sukurs głosy znawców poezji Norwida, wytrawnych interpretatorów, czy nawet – uważnego czytelnika eseju Przybosia²⁴. Każdy z nich tej akurat strofie poświęca jednak zaledwie tyle uwagi, ile potrzeba do stworzenia uogólnień. Możemy więc – podobnie jak Przyboś – odczuwać niedosyt, głód szczegółu. W całej zwrotce bez problemu dostrzeżemy kompozycyjną klamrę, która okala te dwa, tak dla Przybosia problematyczne, wersy:

Treść – wypowiesz bez liry udziału,
Lecz dać duchowi ducha,
Myśli myśl – to tylko ciało ciała.
Cóż z tego? – martwość głucha!...

²² E. Feliksiak, *Poezja i myśl...*, s. 65-66.

²³ Kolejny, zaraz po *Lirycie i druku* występujący w cyklu, wiersz *Ciemność* [PWsz II, 26].

²⁴ Mam oczywiście na myśli Stanisława Dąbrowskiego i jego artykuł *Utarczki w sprawie Norwida*.

Spróbujmy teraz przełożyć tę zwrotkę na bardziej zrozumiały język: możesz wypowiedzieć treść bez udziału liry i to ci się zapewne uda – mówi podmiot liryczny. Ale skoro lira nie jest w pieśni rzeczą wtórą, to jej brak wpłynie nie tylko na kształt pieśni, ale też na jej istotę. Tym sposobem możesz osiągnąć jedynie „martwość głuchą”, a więc przeciwieństwo prawdziwej poezji. I właśnie „wypowiedzieć treść bez liry udziału” znaczy tutaj „dać duchowi ducha, myśli myśl”, czyli zamknąć się w obrębie jednorodnej materii bez względu na jej rodzaj. Powtórzenie tych samych wyrazów, choć może wydawać się rażącym nadużyciem stylistycznym, jest jednak tutaj wyraźnie umotywowane. Nie bez znaczenia jest też ich kolejność i szyk, w jakim występują w wierszu. Dotyczy to zwłaszcza sformułowania „myśli myśl”, gdzie inwersja doprowadziłaby do całkowitej zmiany sensu. Układ *myśl myśli* (podobnie jak biblijne *pieśń pieśni*, *król królów*, czy też Norwidowy *stanów-stan*) sugerowałyby bowiem, przy wykluczeniu równoległości form czasownikowych, iż mamy do czynienia z gradacją, ze stopniem najwyższym danej cechy, z najwyższym z możliwych usytuowaniem osoby, przedmiotu czy fenomenu. Tak jednak nie jest. Połączenie tych samych, ale użytych w odmiennych formach gramatycznych wyrazów, tak, aby zgodnie z regułami fleksji i składni tworzyły poprawną i zrozumiałą (!) całość znaczeniową, służy tu przede wszystkim podkreśleniu jedności, tożsamości, jaka cechuje każde ze wskazanych zjawisk. Zauważmy, że kiedy wymienimy je kolejno, tak, jak pojawiają się w wierszu, to dopiero wtedy będziemy mogli doszukiwać się jakichkolwiek przejawów hierarchii. Bo czy to przypadek, że akurat „duch” występuje w zwrotce jako pierwszy? Zwłaszcza, że następnymi ogniwami są... „myśl” i „ciało”? Łatwo dostrzec, iż tworzą układ: duch – myśl – ciało i wskazują na trzy możliwe poziomy bytowania. U szczytu znajduje się *duch*, następnie *myśl* i dopiero potem *ciało*. Dać „duchowi ducha, myśli myśl” oznacza zachować jednorodność, nie wykroczyć poza wydzielone i wskazane obszary²⁵. Do tego właśnie dąży – sądząc z gorliwych napomnień podmiotu – najwyraźniej nieświadomy konsekwencji swoich działań, śpiewak. Ale „ja” liryczne posuwa się w swoich przestrożach jeszcze dalej. Stwierdza bowiem:

[...] dać duchowi ducha,

²⁵ Tak sformułowane przesłanie przypomina też ową biblijną odpowiedź Jezusa, która miała przynieść rozstrzygnięcie w sprawie podatku, słynne: oddajcie Bogu, co boskie, a cesarzowi, co cesarskie. Ten trop, który wydawać się może interpretacyjnym nadużyciem, wskazuje jednak na wyraźne oddzielenie obu sfer: ziemskiej i boskiej. *Quae sunt caesaris, caesari; et quae sunt Dei, Deo*, zob. W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1987, s. 143, Ew. wg Mat., 22, 21; Marka, 12, 17; Łuk., 20, 25. Por. *Biblia Tysiąclecia. Pismo święte Starego i Nowego Testamentu*, Poznań-Warszawa 1987, s. 1148, 1172, 1207.

Myśli myśl – to tylko ciało ciało.

Ciekawym zabiegiem – i to z kilku względów – wydaje się zastosowanie w końcowym fragmencie zdania inwersji. Oczywiście użycie terminu „przestawnia” jest tutaj uprawnione tylko w odniesieniu do wcześniejszych konstrukcji. Całostki: „duchowi ducha” i „myśli myśl” powtarzają ten sam schemat (dać + nom. Gen. + nom. Acc.), podczas gdy ostatnia z nich: „ciało ciało” odwraca zawartą w nim kolejność przypadków (najpierw pojawia się rzeczownik w bierniku, potem w celowniku). Wydaje się, że dzięki temu jeszcze bardziej zostaje uwydatniona opozycja między *duchem* i *myślą* a *ciałem*. Nic bardziej błędnego. Nie chodzi bowiem o ostre zarysowanie przeciwieństw, lecz o ich zrównanie. Przed druzgocącym podsumowaniem pojawia się pauza – myślnik oraz podkreślające błahość dotychczasowych poczynań sformułowanie „to tylko”. Właśnie ten spójnik wzmacnia wyrazistość dość jednak nieoczekiwanego rozstrzygnięcia. „Dać duchowi ducha, / Myśli myśl” oznacza bowiem dać zaledwie „ciało... ciało”. Zauważmy, iż tylko „ciało” – bez względu na to wedle jakich koncepcji filozoficznych można by rozpatrywać owe trzy wskazane tu obszary – jednoznacznie przynależy do zmysłowo postrzegalnego świata. I właśnie do takiego poziomu zostały sprowadzone *duch* i *myśl*. W innym miejscu Norwid pisze: „U mnie duch treść jest, pozorem ciało”²⁶. I choć przestrzegałabym przed prostą transpozycją podobnych fragmentów (zwłaszcza w wypadku twórczości autora *Vade-mecum*, gdzie różnice semantyczne w obrębie poszczególnych pojęć mogą być znaczne, trzeba bowiem rozpatrywać je przede wszystkim w obrębie poszczególnych utworów, a potem dopiero, ewentualnie, porównywać ich zakresy i szukać przyczyn zróżnicowania) to szczególnie ważna wydaje mi się druga część tego wyznania, którą można chyba potraktować jako wskazówkę, zwłaszcza, że takie rozumienie słowa ‘ciało’ potwierdzają wcześniejsze etapy analizy *Liryki i druku*. „Treść – wypowiesz bez liry udziału” – mówi podmiot liryczny, ale w ten sposób osiągniesz tylko pozór prawdziwej poezji i pozór... poznania. *Duch* i *myśl* należące do ponadzmysłowego świata, nagle znaczą tyle, co mniemanie, *doksa*, wywodzone z widzialnych zjawisk. Wypowiesz treść, lecz „Cóż z tego?” – pyta uparty pedagog. I pointuje niezwłocznie: „martwość głucha!...” Ten okrzyk – jakby poświadczając trafność tych słów – milknie niemal natychmiast. Oczywiście sygnałem pewnego pogłosu może być wielokropek, ale

²⁶ Poemat *Niewola*, PWsz III, 379. Zob. też E. Kasperski, *Wolność i forma. Dwa bieguny liryki Norwida*, w: *Liryka Cypriana Norwida*, red. P. Chlebowski, W. Toruń, Lublin 2003, s. 101 oraz E. Kasperski, *Świat wartości Norwida*, Warszawa 1981.

zwróćmy też uwagę, iż całe to sformułowanie składa się prawie wyłącznie z bezdźwięcznych lub ubezdźwięcznionych w toku wymowy głosek [t, f, ś, ć, u, x]. Ale też użyta tu metafora wyodrębnia jeden ze zmysłów, przypisując mu rolę szczególną. Tym zmysłem jest słuch. To, co żywe, jest przede wszystkim słyszalne²⁷. Gdyby rozrysować natomiast układ akcentów w wierszu, to okazałoby się, iż czwarty wers powiela dokładnie intonacyjny schemat drugiego, z którym dodatkowo spaja go głęboki rym (*ducha* – *głucha*). W wersach spiętych krzyżowymi rymami występuje ponadto ta sama ilość sylab. Czy jest konieczna aż tak szczegółowa analiza, sięgająca poziomu brzmieniowego tekstu? Nie tylko konieczna, ale wręcz – niezbędna, zwłaszcza, iż jeden z zarzutów Przybosia dotyczy właśnie fonicznej warstwy utworu. Poeta zaleca: „przeczytajcie na głos: <<Cóż z tego – martwość głucha>>” [LD, 119] i akurat to skwapliwie, nawet i bez jego poduszczenia, wykonałam. Moje dociekania można by w efekcie sprowadzić do dość oczywistego stwierdzenia, iż elementy brzmieniowe w istotny sposób wpływają na semantykę wiersza, a nawet ją współtworzą. Na przykładzie tego fragmentu *Liryki i druku* widać wyraźnie, jak walory dźwiękowe potwierdzają i wzmacniają siłę poetyckiego przesłania. Sformułowanie: „martwość głucha” nie tylko sugeruje brak życia i bezdźwięczność, ale pozwala nam tę bezdźwięczność, dzięki nagromadzeniu ciszących spółgłosek, wyraźnie odczuć (by nie powiedzieć... usłyszeć). Pomiędzy sensem słów a ich dźwiękiem, między treścią przekazu i jego formą, nie ma sprzeczności. Wręcz przeciwnie. Jednak Przyboś pisze: „ta nieharmonijna zwrotka [...] czyżby celowo ten wers taki niewdzięczny?” [LD, 119]. W czym zatem doszukuje się autor *Zapisków bez daty* tego braku harmonii? I – należy zapytać – co oznacza dla niego to pojęcie, skoro wykazaliśmy już całkowitą niemal zgodność między poszczególnymi elementami wiersza? Trudno byłoby doszukiwać się wyznaczników o większej dozie obiektywizmu i łatwiej sprawdzalnych, niż te oparte o zasady fonetyki. Przyboś zdaje raczej relację z osobistego odczucia. Niczego więcej nie wyjaśnia, nie próbuje w żaden sposób udowadniać swoich racji. Odwołuje się jedynie do władzy naszych zmysłów, zakładając, iż jakość odbieranych wrażeń będzie taka sama, a zatem wszelkie dodatkowe tłumaczenia są zbędne. A przecież nawet ustalane od wieków i historycznie zmienne

²⁷ Zob. Maria Janion, *Gorączka romantyczna*, Kraków 2000, s. 45 – 47. „Wedle je [poezji romantycznej] przekonań świat widzialny i niewidzialny daje się widzieć, ale przede wszystkim – słyszeć”, podkreślenie autorki, s. 47.

kryteria eufonicznych walorów mowy są dość płynne; językoznawcy skłonni są uzależniać je od stopnia łatwości artykulacyjnej pewnych układów głoskowych oraz od ich obiektywnych właściwości akustycznych [...] Eufonia [...] objawia się przede wszystkim w [...] uprzywilejowaniu samogłosek i najbliższych im spółgłosek sonornych, tj. półotwartych (*r, l, m, n*) ograniczeniu spółgłosek szczelinowych oraz eliminowaniu wszelkich niemile brzmiących lub trudnych do wymówienia zbiegów głoskowych²⁸.

Czy zatem chodziło Przybosiowi po prostu o łatwość artykulacji, o przyjemne dla ucha brzmienie? Harmonijne, a zatem składne, potoczyste i dostarczające czytelnikowi miłych wrażeń? Wiele na to wskazuje. Ocenę instrumentalnych walorów zwrotki uzależnił przecież od własnych doznań, poczucia dysonansu, który nie wynika z „niedoskonałości” konstrukcji zwrotki. Doszukując się, nieco na siłę, uchybień, należałoby obstawiać przy założeniu, iż podstawowym warunkiem nienagannie zbudowanej strofy jest zachowanie symetrii, identyczny rozkład akcentów w odpowiadających sobie wersach i – co się z tym nierozzerwalnie wiąże – ta sama ilość sylab. Jedyne bowiem zakłócenie, jakiego można się dopatrzeć w wierszu Norwida to nieco odmienne ukształtowanie intonacyjne pierwszego i trzeciego wersu (trocheje w miejsce amfibrachów), przy identycznym układzie dwóch pozostałych (drugiego i czwartego). Według przyjętych przesłanek trzeba by zatem stwierdzić, iż każdy wiersz, który nie spełnia wymogów sylabotonizmu, jest nie dość doskonały, posiada jakąś trudną do zaakceptowania skazę, którą w imię regularności i powtarzalności, należałoby natychmiast usunąć. Dość absurdalny to wniosek, zwłaszcza wobec mistrzowskich realizacji poetyckich epoki romantyzmu, które można zakwalifikować jako wiersze nieregularne sylabotoniczne (tak też jest w wypadku utworu Norwida). I chyba też nie o to chodziło Przybosiowi, by niewolniczo trzymać się wersyfikacyjnych zasad. Tym bardziej, że dopuszcza on możliwość, iż dostrzeżony przez niego *zgrzyt* jest wynikiem zamierzonego działania, przemyślanym chwytem artystycznym: „celowo ten wers taki niewdzięczny?” [LD, 110] – dopytuje. *Niewdzięczność* polega tu najwyraźniej na *niedźwięczności*, a raczej *dźwięczności* innego, niż oczekiwałby tego krytyk, rodzaju. Bo przecież takie zestawienie wyrazów, które spotykamy w tej zaskakującej poincie, służy przede wszystkim uwydatnieniu już dostrzeżonych zależności, jakie zarysowały się między trzema pierwszymi zwrotkami. Jest silnie umotywowane nie tylko ze względu na ów dość dyskusyjny – zdaniem Przybosia – walor dźwiękowy, ale przede wszystkim z uwagi na wartość semantyczną, jaką niesie taki właśnie sposób uporządkowania jakości brzmieniowych w obrębie jednego wersu. *Niewdzięczny* to

²⁸ *Słownik terminów literackich...*, s. 144.

zatem przeciwieństwo uroczego, mile łechcącego ucho i prostego w odbiorze wiersza? Czyż w odniesieniu do tak wyczulonego na rym i rytm poety nie brzmi to jak herezja? Być może. Ale widać wyraźnie, iż w tym wypadku trudno przyznać mu rację. Warto też zauważyć, iż

Zarzut niedźwięczności to [...] zarzut z rodzaju tych, którymi łatwo zaatakować także wersję uznaną [przez Przybosia] za doskonałą i dającą pełnię uznania. Przeczytajmy głośno – tym razem, idąc w ślady krytyka, zachęca nas do lektury badacz poezji Norwida – „O! niechże słów żar i treści rozsądek, I niech sumienia berło...”. Cóż ma z eufonią wspólnego pierwszy wers wyżwirowany i uszeleństwiony spółgłoskami tarciczkami? Język się tu upracuje i nawyciera, bez Demostenesowych kamieni²⁹.

Jak widać kontrargumenty można znaleźć nawet bez drobiazgowych analiz. Uczony poddaje tu „próbie harmonii” – zastosowanej wcześniej przez Przybosia – inne fragmenty wiersza. A jego spostrzeżenia – błyskotliwe i nie pozbawione ironii – są o tyle ważne, że dotyczą tych części *Liryki i druku*, które autor *Sensu poetyckiego* uznał za arcydziełne!... Okazuje się, że nawet one nie wytrzymują testu na „wdzięczną dźwięczność”, skoro wymagają od potencjalnego recytatora nienagannej dykcji i umiejętności, jakich wymagano niegdyś od zaprawionego w retorycznych bojach starożytnego mówcy. Wnikliwa, skupiająca się na pozornie nieistotnych detalach, lektura wiersza Norwida stanowi zatem zaledwie wstęp – niezbywalną podstawę do merytorycznych dyskusji. Podważyć opinię „późnego wnuka”, nie tylko czytelnika i krytyka, ale również uznanego poety, można jednak nie tylko wówczas, gdy samodzielnie dokona się szeregu rozpoznań. Oczywiście, w toku analizy łatwiej weryfikować słuszność własnych ustaleń i jednocześnie konfrontować je z innymi poglądami. W przytoczonym wyimku prosty zabieg pokazuje jednak miałość Przybosiowego zarzutu. Krytyk zostaje tu niejako pobity własną bronią. Gdy prześledzimy cały wiersz Norwida albo nawet, jak uczynił to Stanisław Dąbrowski, wymówimy na głos jego niewielki fragment, to – postępując ściśle według wskazówek Przybosia – dojdziemy do całkiem odmiennych niż poeta wniosków. Okaze się bowiem, iż nie tylko ten „celowo niewdzięczny wers” nie spełnia decydującego o wartości liryku wymogu „harmonii”. A przecież zaledwie kilka linijek wcześniej Przyboś wyznaje:

Kiedy przeżywam w uchu (eufonia) w tak zwanej „władzy poznania” (sens zdań sformułowanych w tym poemacie), w wyobraźni (obrazy poetyckie), w tzw. sercu (emocje – nazwijmy je estetyczne) wersję drugą tego utworu, mam pełnię doznania, niczym nie zakłóconą: *Liryka i druk* wydaje mi się arcydziełem [LD, 118].

²⁹ Stanisław Dąbrowski, *Utarczki w sprawie Norwida...*, s. 55.

Reakcję, jaką wywołuje w nim lektura wiersza Norwida, poeta stara się niejako zracjonalizować przeżycie estetyczne, a zatem wyróżnić składające się na nie typy doznań. Jako pierwsze pojawiają się wrażenia słuchowe. Brak przecinka w pierwszej części wypowiedzi, jeśli przyjmiemy, iż jest wynikiem świadomej decyzji autora, a nie tylko zwykłym niedopatrzeniem, sugeruje dodatkowo, iż są one najważniejszym komponentem doznania i jednocześnie – jak to określił Przyboś – władz poznawczych podmiotu: „Kiedy przeżywam w uchu (eufonia) w tak zwanej „władzy poznania” (sens zdań sformułowanych w tym poemacie)” [LD, 118]. Dźwięk słów niesie ze sobą sens – skorelowany lub nie – z sensem zdań poematu. To, że warstwa dźwiękowa może uzyskiwać w obrębie wiersza pewną autonomię jest dość oczywiste. Ale dalsze uwagi Przybosia, jak wiemy, przeczą temu stwierdzeniu. Może więc przecinek, oddzielający „eufonię” od „władz poznania” powinien się tu znaleźć? Z pewnością uniknęlibyśmy komplikacji, dociekań, czy był to gest zamierzony, czy po prostu zwykła, być może nawet korektorska, pomyłka. Za drugim przypuszczeniem przemawia fakt wyjaśnień w nawiasie, poczynionych osobno dla słuchowych wrażeń i osobno dla „władz poznania”. Co się zatem składa na pełnię przeżycia wiersza? Wiadomo, iż polega ono zazwyczaj na „rozmaitym współdziałaniu przyjemności zmysłowych, satysfakcji poznawczych, wtajemniczeń metafizycznych, wzruszeń i wstrząsów emocjonalnych, rozkoszy kontemplacyjnych, itp.”³⁰ i dlatego często opiera się jednoznacznej definicji. Wynika to również z dużej dozy subiektywności, jaką, mimo rozmaitych uwarunkowań kulturowych i historycznych, zawiera w sobie przeżycie estetyczne. Poeta wylicza cztery podstawowe, ale zarazem wystarczające do zapewnienia totalności doznania, komponenty: „eufonię”, „sens zdań sformułowanych” w utworze, „obrazy poetyckie” i „emocje”, które nazywa „estetycznymi”. Epitet służy tu zapewne wskazaniu swoistości odczuć, jakie towarzyszą lekturze wiersza. Trudno byłoby wyodrębnić jakiś nowy, specyficzny i przysługujący tylko wrażeniom estetycznym, rodzaj emocji. Można je opisać, przyporządkować i nazwać, ale nie mają one przecież zasadniczo odmiennej natury. Podsumujmy: dźwięk, sens słów, obraz poetycki i wywołane ich harmonijną (!) koegzystencją odczucia skłaniają Przybosia do przypisania *Liryce i druk* znamion genialności. Ale – i tu już rozpoczyna się seria zastrzeżeń – tylko w odniesieniu do pierwszej wersji tego wiersza:

³⁰ *Słownik terminów literackich...*, s. 450.

Kiedy tak czytam redakcję wcześniejszą, potykam się o te dwie zwrotki [trzecią i czwartą]. Psują mi one całość utworu tak wyraźnie, że przykrość ta umacnia mnie w pewności, iż to nie pierwsza, brulionowa, lecz druga redakcja jest ostateczna, konieczna [LD, 118].

Te słowa poprzedza wyznanie Przyboś: „Liryka i druk wydaje mi się arcydziełem” [LD, 118]. Trudno byłoby zarzucić poecie brak zdecydowania – wręcz przeciwnie, wielokrotnie stara się on uzasadniać swoje decyzje. Ale wyrażona przez niego opinia zdradza wahanie. Brak jej pewności właściwej prostemu stwierdzeniu. Użyte *verbum pensandi* naraża ją na zarzut uzależnienia oceny utworu tylko i wyłącznie od własnych, indywidualnych odczuć. Niepohamowany subiektywizm dochodzi również do głosu w powyższym fragmencie. Gwarantem słuszności rozstrzygnięć także w tym wypadku pozostaje uczucie: to „przykrość umacnia w pewności” [LD, 118] dokonanego wyboru, który, co krytyk wielokrotnie podkreśla, jest zgodny z intuicjami samego autora. Norwid wszak te zwrotki, które po latach sprawiają tak wielki dyskomfort bądź co bądź wytrawnemu XX-wiecznemu znawcy poezji, wykreślił. Co było tego powodem? Czy rzeczywiście – jak sugeruje Przyboś – jedynie chęć udoskonalenia własnego wiersza? Nie wiadomo. Nie ma też żadnych autokomentarzy dotyczących *Liryki i druku*, które wyjaśniałyby istnienie jej drugiej redakcji. Bez względu jednak na przyczyny, których przecież nie sposób teraz dociec, są to szczególnie ważne kwestie i to nie tylko, jak mogłoby się wydawać, w odniesieniu do psychologii twórczości, czy procesu kreacji. Usunięcie jakiegokolwiek części tekstu nigdy nie pozostaje bez wpływu na jego znaczenie jako całości. Więcej nawet – może je nie tylko modyfikować, ale i całkowicie zmienić wymowę wiersza. Gest wykluczenia jest więc gestem podwójnie istotnym, który nakazuje zarówno pytać o motywacje autorskiej decyzji, jak i poddawać refleksji jej artystyczne efekty. I to Przyboś czyni. Rozważania początkowo ogranicza jednak do demonstracji i ewentualnie krótkiej analizy własnych przeżyć. Arcydzielność *Liryki i druku* uzależnia od doznawanej w trakcie czytania przyjemności. Trzecia i czwarta zwrotka nie pozwalają mu jednak w pełni delektować się harmonijnym ukształtowaniem liryku. „Wyraźnie” – to mówi Przyboś wprost – „psują całość utworu. Potykam się o te dwie zwrotki” – stwierdza. Ich obecność zakłóca płynny dotychczas tok lektury. Wzbudza niezadowolenie, które staje się podstawą orzekania o wartości i walorach dzieła, pretekstem do dyskusji o jego ostatecznym kształcie. *Liryka i druk* jest wierszem doskonałym, ale z pominięciem dwóch zwrotek. Interpretacyjnie problematycznych, dokuczliwych w odbiorze, w efekcie niszczycielskich. Bez nich wiersz Norwida – to arcydzieło. Jednocześnie – wyraz poetyckiego kunsztu,

umiejętności i twórczych intuicji autora. One również, wespół z tekstem liryku, są przecież oceniane przez Przybosia: „Wielki poeta nie myli się, jeśli poprawia własny wiersz” [LD, 120]. A zatem: dostrzega błąd i – opowiadając się za wersją we własnej ocenie bliższą ideału – bez żalu dokonuje korekty. Czy powinniśmy jednak zawierzyć tym postanowieniom? Wiemy, iż nadmierne zaufanie okazane autorowi, całkowita, bezrefleksyjna podległość jego *explicite*, bądź *implicite* formułowanym nakazom, czy chociażby interpretacyjnym wskazówkom, bywają złudne. Przyboś nie daje się sprowadzić na manowce. Szuka argumentów potwierdzających słuszność tej decyzji, która – tak się składa – współbrzmi z jego czytelniczymi wrażeniami. Przede wszystkim za usunięciem dwóch newralgicznych zwrotek przemawia – zdaniem Przybosia – ich niejasność. Próbuje dokonać analizy tych zwrotek, poeta pyta: „co to znaczy” [LD, 118]. Niestety, choć poszukuje znaczeń – i jednocześnie uzasadnienia obecności tych strof w strukturze niemal idealnego wiersza – zadaje pytania i mnoży parafrazy poszczególnych wersów, nie odnajduje w nich ani sensu, ani powiązań z pozostałymi partiami utworu. „Potykając się o te zwrotki” [por. LD, 118] nakazuje nam jednak skupić na nich uwagę raz jeszcze. I przez ich pryzmat zbadać... strukturę rozumienia, jaka prezentuje się w wypowiedziach Przybosia. Co bowiem sprawia, że pomimo usiłowań pewne fragmenty pozostają niejasne, a tekst Norwida najwyraźniej stawia niemożliwy do pokonania opór? Wszak wyrzucając te zwrotki – a Przyboś czyni to z całą stanowczością i przekonaniem – oddala zarazem konieczność ich analizy. Ta reakcja poety, silnie umotywowana emocjonalnie, nie zwalnia nas jednak z obowiązku dalszych dociekań. Wręcz przeciwnie. Prowokuje do reinterpretacji, porównań, wyostreza zmysł krytyczny. Dlaczego Przyboś nie rozumie tego wiersza, jego fragmentów, dwóch zwrotek, kilku wersów? Takie pytanie może się wydać nazbyt obcesowe, a zarazem banalne, czy wręcz nieuprawnione w dyskursie aspirującym do naukowego. Ale kwestia rozumienia jest tutaj zagadnieniem fundamentalnym, które rozstrzyga również o kolejach odbioru *Liryki i druku* w XX-wiecznej refleksji norwidologicznej. Znając zastrzeżenia Przybosia sięgnijmy zatem raz jeszcze do jego analiz. Teraz jednak zapoznajmy się z dłuższym fragmentem krytycznego wywodu – to pozwoli nam prześledzić sposób wnioskowania i być może – wykryć przyczynę narastających wątpliwości poety:

Przecież ta pierwsza z opuszczonych zwrotek jest pod wieloma względami niedoskonała – a więc zbędna. Przede wszystkim jest niejasna. Co to znaczy: „Lecz dać duchowi ducha, Myśli myśl – to tylko ciało ciała.” Wydawałoby się, iż to zdanie zaczynające się od „lecz” jest przeciwstawieniem

do poprzedniego, mówiącego, że „Treść wypowiesz bez liry udziału”, ale to przeciwstawne zdanie kończy się nieoczekiwanie stwierdzeniem, że „to tylko ciało ciała”. Jakże więc? Nawet danie duchowi treści – ducha i myśli tekstu – myśli – nie wystarczy? Nawet wtedy treść jest jak „martwość głucha”? Wydawałoby się, że jeżeli duch treści jest tchnięty w słowa pieśni – to wystarczy, bo przecież „duch” – to chyba wszystko [LD, 119].

zastanawia się Przyboś, skłaniając do namysłu i powtórnej lektury wiersza Norwida czytelników swojego szkicu. Rozpatrując relacje syntaktyczne składniowe pomiędzy poszczególnymi wersami dostrzega zaledwie część powiązań. Warto przypomnieć, iż trzecia zwrotka realizuje, przez swą klamrową budowę, symultaniczne zależności składniowe. Spójnik *lecz* odsyła bowiem do dwóch linijek jednocześnie, nie naruszając przy tym ani spójności, ani poprawności gramatycznej wypowiedzi. Spójrzmy:

III

- 1 Treść – wypowiesz bez liry udziału,
- 2 Lecz dać duchowi ducha,
- 3 Myśli myśl – to tylko ciało ciała.
- 4 Cóż z tego? – martwość głucha!...

Można czytać tę zwrotkę co najmniej na dwa sposoby, za każdym razem, o co dopomina się Przyboś, odnosząc przeciwstawne ‘lecz’ do pierwszego wersu. Respektując wymogi klamrowej konstrukcji tej strofy, bez trudu wyodrębnimy poprawne gramatycznie zdanie: *Treść – wypowiesz bez liry udziału, / Lecz [...] / Cóż z tego? – martwość głucha!...* Oprócz ekspresywnego wyrażenia, które silnie uwydatnia kontrast między dwoma członami wypowiedzi połączonych spójnikiem, w linearnym toku lektury narzuca się odczytanie chyba najprostsze, bo nie zaburzające zwyczajowego porządku następstwa: *Treść – wypowiesz bez liry udziału, / Lecz dać duchowi ducha, / Myśli myśl – to tylko ciało ciała*. Zachowana zostaje jedność zwrotki i zdania, które stanowi jej przeważającą część. Ostatni wers pełni więc funkcję ironicznej pointy, która jednak bez kontekstu inicjalnego stwierdzenia pozostanie niejasna. Wzajemne relacje w obrębie tej strofy kształtują się bowiem następująco: wers 1 łączy się z wersem 4, ale jednocześnie z wersem 2 i 3. Można je więc rozpisać jako zwrotne 1,4 \leftrightarrow 2, 3. Gdy ograniczymy się do stwierdzenia: *Treść – wypowiesz bez liry udziału, / Lecz [...] to tylko ciało ciała*, a taki tryb lektury też jest możliwy i dotychczas najbardziej rozpowszechniony, to nie tylko naruszymy wskazane wyżej zależności, ale i doprowadzimy do destabilizacji znaczeń. Usuwając wers, przy utrzymaniu wszelkich prawidłowości składniowych i pozorach bezbłędnego wnioskowania, wypaczymy jednak sens wiersza. Nieporozumienie nie wynika jednak tutaj z nieściśłości, czy

niekonsekwencji analiz. Wręcz przeciwnie. Podstawowym mankamentem, który pojawia się nie tylko w rozważaniach Przybosia, jest bowiem próba „rozbioru” tej najważniejszej chyba w całym wierszu zwrotki w izolacji. Owszem, autor szkicu stara się szukać wyjaśnień również w tekście samego utworu, ale to jeszcze bardziej pogłębia jego wątpliwości. Nie udaje mu się bowiem, mimo wielokrotnej lektury, stworzyć spójnej interpretacji, która pomogłaby zrekonstruować zarówno wszelkie rodzaje powiązań występujących w liryku, jak i ustalić ich funkcje. Nawet późniejsze przywołanie „muzycznego porządku” z piątej zwrotki niczego nie wyjaśnia. Poszerza jedynie i tak niezmiernie bogate spektrum symbolicznych znaczeń, w których nietrudno się zagubić. Arbitralny wybór niektórych z nich sprzyja jedynie potwierdzeniu wytyczonego kierunku interpretacji, ale jednocześnie odbiera możliwość rewizji dotychczasowego rozumienia wiersza. Nie bez powodu przytaczam serię wątpliwości Przybosia właśnie w tym momencie. Chcę bowiem zwrócić uwagę na proces odkrywania znaczeń, na stopniowe i nie pozbawione niepewności docieranie do sensów wiersza. Pytania poety zadane przez niego w szkicu *Liryka i druk* stają się punktem wyjścia nie tylko do prześledzenia jego sposobu lektury wiersza Norwida i wskazania rządzących nią zasad. Stanowią impuls do weryfikacji wszelkich dotychczasowych ustaleń, także własnych propozycji interpretacyjnych. „Niejasna” zwrotka stanowi dla Przybosia przeszkodę nie do przebycia. Najpierw stanowczy, potem coraz bardziej niepewny, rozpaczliwie szuka w wierszu Norwida potwierdzenia słuszności swoich interpretacyjnych przypuszczeń. Ale *Liryka i druk*, a ściślej, trzecia zwrotka jej pierwszej redakcji, wzbudza w krytyku tak wielki sprzeciw, że nie sposób dojść do jakiegokolwiek konsensusu. Dezaprobatą przeradza się powoli w oburzenie, ton wypowiedzi staje się coraz bardziej emocjonalny. Przyboś już bez skrępowania daje upust zdziwieniu: „Jakże więc? Nawet danie duchowi treści – ducha i myśli tekstu – myśli – nie wystarczy? Nawet wtedy treść jest jak <<martwość głucha>>?” [LD, 119]. Mnożąc pytania wciąż nie dopuszcza jednak myśli o odmiennym od zaprojektowanego przez siebie rozwiązaniu: „Wydawałoby się, że jeżeli duch treści jest tchnięty w słowa pieśni – to wystarczy [...]” [LD, 119]. Niejasność i niedoskonałość zwrotki wyraźnie przekładają się tutaj na niemożliwą do przewyciężenia niewytłumaczalność. Zdaniem Przybosia nie da się uzasadnić takiej konstrukcji strofy ani regułami gramatyki, ani logiki, ani niezwykłą wprost, a przez to zaskakującą, celnością poetyckiego wyrazu, a zatem również geniuszem autora. Ale w tym miejscu trzeba podjąć kwestię, która tylko w niewielkim stopniu będzie się wiązać z autorską decyzją o konieczności dokonania

korekty liryku. Oczywiście pytanie, dlaczego Norwid w drugiej redakcji wiersza wyrzucił trzecią (i czwartą! – o czym za chwilę) zwrotkę wydaje mi się niezwykle frapujące i z pewnością powrócę do niego w dalszym toku rozważań, teraz jednak o wiele istotniejszy staje się problem znaczenia wiersza w takim kształcie, w jakim analizuje go Przyboś, który, choć opowiada się za uboższą (?), pozbawioną dość dużego fragmentu, wersją tego tekstu, to wciąż powraca do tych newralgicznych wersów, a ponieważ nie potrafi znaleźć powodów przemawiających za ich utrzymaniem w obrębie liryku, to bez żalu je wyrzuca. Pomaga mu w tym dokonany wiele lat wcześniej arbitralny gest autora. W tym wypadku obaj poeci wydają się zgodni. Piszę – wydają się – mam bowiem nieodparte wrażenie, że Przyboś podjąłby polemikę z Norwidem, tak, jak czyni to w innych swoich szkicach i esejach, gdyby tylko odnalazł argumenty do owej dyskusji „przez wieki”. Być może nie wahałby się też nazbyt długo, a na takie przypuszczenia pozwalają nam końcowe partie szkicu *Liryka i druk*, w których mówi o „poprawianiu” wierszy, gdyby chodziło o drobne, korektorskie zmiany służące udoskonaleniu utworu. Do jawnej ingerencji, nie popartej wcześniejszymi odautorskimi sugestiami, Przyboś – trzeba mu oddać sprawiedliwość – jednak się nie posuwa. Więcej nawet – dzięki sformułowanym przez niego zastrzeżeniom możemy dostrzec szczególnie ważką prawidłowość: „że w ogólności dopiero doświadczenie oporu tekstu” – jakie bez wątpienia stało się doświadczeniem Przybosia, ale również i naszym – „który nie przekazuje żadnego sensu albo jego sens nie daje się pogodzić z naszym oczekiwaniem – zatrzymuje nas i pozwala zwrócić uwagę na odmiennność użycia języka”³¹. Należy zatem zapytać, jak języka używa Norwid, jakie uruchamia procedury wytwarzania znaczeń w obrębie utworu i co powoduje, że XX-wieczny czytelnik może się w nich zagubić. Przyczyn nieporozumienia, czy lepiej – niezrozumienia albo rozumienia niepełnego należy szukać jednak nie tylko w ukształtowaniu samego utworu. Dysponując wypowiedziami Przybosia możemy odtworzyć przebieg analizy i wskazać, co w istocie przesądziło o kształcie zaprezentowanego przez poetę odczytania liryku. Bez wątpienia do lektury przystępujemy z całym szeregiem wstępnych mniemań, które mogą modelować nasz sposób odbioru tekstu, jego pojmowanie i interpretację. Oczywiście

Nie można przyjąć ogólnego założenia, że to, co dany tekst nam mówi, całkowicie wtapia się w moje własne mniemania i oczekiwania. Przeciwnie, to, co ktoś mi mówi, w rozmowie, liście,

³¹ H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermenetyki filozoficznej*, przeł. i wstępem opatrzył Bogdan Baran, Warszawa 2004, s. 370.

książce lub w jakimkolwiek sposób, zakłada, że wypowiedziane zostaje jego, a nie moje mniemanie, które ja mam przyjąć do wiadomości, choć nie muszę go dzielić. To założenie nie ułatwia jednak rozumienia, lecz o tyle je utrudnia, że moje wstępne mniemania, które określają moje rozumienie, mogą pozostawać całkowicie niezauważone³².

Czy Przyboś zdaje sobie sprawę z tych komplikacji? Co stanowi dla niego największy problem, ową barierę nie do pokonania? Kiedy pisze: „potykam się o te dwie zwrotki” [LD, 118] z pewnością ma na myśli właściwość samego tekstu, jego „chropowatość”, niedoskonałość, *punctum*³³, które zaburza harmonijność przypisaną arcydziełu. Samo słowo ‘potknąć się’ kryje w sobie również znaczenie chwilowego, choć przymusowego zatrzymania. Przerwanie lektury można wytłumaczyć dość prosto: trzecia zwrotka widocznie „wybija się” spośród innych poprzez gwałtowną zmianę retorycznego rejestru. O jej odmienności świadczy niewidoczne dotychczas w *Liryce i druku* nagromadzenie pojęć i wyraźny zwrot w sposobie formułowania wypowiedzi, która przez czytelnika odbierana jest jako nieuprawnione pojawienie się wewnątrz wiersza fragmentów niemal filozoficznego dyskursu. Niewątpliwie sprzyja to skupieniu uwagi właśnie na tej całości, która jakby odwraca się od poprzednich zwrotek. Repetycja terminów, wewnętrzny chiasm, wreszcie puentujące wszystko, choć nie pozbawione odpowiedzi, *interrogativum* wymaga od czytelnika niebywalej wnikliwości. I łatwo tu o zmyłkę. Próby rozwikłania tej enigmatycznej, a przecież napisanej w rodzimym języku strofy, zamiast przybliżyć do rozwiązania, obfitują w rozterki. I nie staram się tu bynajmniej usprawiedliwiać zagubienia Przybosia ani szukać błyskotliwej wymówki. Usiłuję jedynie dociec, z czego to wynika. Dylemat: „Nawet danie duchowi treści – ducha i myśli tekstu – myśli – nie wystarczy?” [LD, 119] sam w sobie wymaga bowiem odrębnego rozpatrzenia. Problematiczna jest bowiem nie tylko zwrotka Norwidowego wiersza; problematyczny jest również sposób podjęcia tej kwestii przez Przybosia. Na postawione przezeń pytanie można wszak odpowiedzieć od razu, narażając się jednak na zarzut impertynencji. Ważne jest jednak coś innego: zarówno natychmiastowość mojej reakcji (owo cisnące się na usta: „Nie wystarczy!”), jak i formuła zadanego pytania, która ją prowokuje, są świadectwem określonego rozumienia utworu. O co bowiem pyta Przyboś? Obfitująca w pauzy wypowiedź daleka jest od klarownego, precyzyjnego wywodu. Poeta, mnożąc myślniki, nie tylko nie wyjaśnia ani nie uściśla

³² H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda...*, s. 370-371.

³³ Nawiązuję tu do rozróżnienia *studium* / *punctum*, poczynionego przez Rolanda Barthesa: „[...] ten drugi element, który narusza *studium*, nazwę *punctum*; ponieważ *punctum* to także: użądlenia, dziurka, plamka, małe przecięcie – ale również rzut kości. *Punctum* jakiegoś zdjęcia to przypadek, który w tym zdjęciu *celuje* we mnie (ale też uderza mnie, uciska)”, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 1996, s. 47.

poszczególnych fragmentów, ale tworzy zdanie wręcz nienaturalnie zawikłane. Nie ma tu bowiem fraz wtrąconych, lecz jest szereg następujących po sobie uzupełnień. Gdyby nie ciąg dalszy tej wypowiedzi doprawdy trudno byłoby ustalić, co stanowi przedmiot rozważań. Można bowiem wyodrębnić takie oto całości: *nawet danie duchowi treści – ducha* lub *danie duchowi treści – ducha i myśli tekstu* [podkr. moje M. R.]. To jednak dopiero początek. Bo czy to „myśli – nie wystarczy”? A może „nie wystarczy” dotyczy pierwszej wydzielonej całości? Lub... całego zdania? Doprawdy, przy tej frazie Przybosia wiersz Norwida wydaje się arcydziełem... klarowności. Jedno jest pewne – nie da się tego pytania ani przeczytać, ani zinterpretować, ani należycie zrozumieć bez umieszczenia jej na powrót w kontekście całego fragmentu. Wydany na pastwę wieloznaczności badacz tylko dzięki kolejnemu stwierdzeniu Przybosia: „Wydawałoby się, że jeżeli duch treści jest tchnięty w słowa pieśni – to wystarczy” [LD, 119] może odetchnąć z ulgą. Pojawiające się tu określenia „**duch treści**” i „**słowa pieśni**” da się również wydzielić z poprzedniego zdania i to przy zachowaniu elementarnych zasad logiki, którym ta zagmatwana fraza najwyraźniej zdawała się przeczyć. Zwrócił już na to uwagę Stanisław Dąbrowski, który o tym fragmencie szkicu napisał: „Więc dziwi się [Przyboś] w zdaniu o dość zaskakującej syntaksie i interpunkcji [...]”³⁴. I rzeczywiście, jedynie w oparciu o reguły składni trudno byłoby to sformułowanie rozwikłać, doszukać się w nim rządzących poszczególnymi elementami powiązań. Dzięki wskazówkom, nieświadomie zapewne danym nam przez autora, możemy wskazać – nie bez pewnych wahań – linię podziału, którą wyznacza w zdaniu spójnik *i*: „Nawet danie duchowi treści – ducha i myśli tekstu – myśli – nie wystarczy” [LD, 119] Należałoby zatem dać *duchowi treści – ducha*, a *myśli tekstu – myśl*, przynajmniej w *myśl* zaleceń krytyka. Obok tworów takich jak „duch treści”, czy „myśl tekstu” (*Cóż to znaczy?* – można by zawołać, mając w pamięci pełne zdziwienia pytania Przybosia) przywołany wyżej badacz dostrzega jeszcze inny, nie mniej interesujący konglomerat pojęciowy, który wyłania się podczas analizy pierwszej wyróżnionej myślnikami całości (*ducha i myśli tekstu*). Docieka: „Przed wszystkim pytania, skąd się wzięły nowe u Norwida egzystencje: <<duch treści>>, <<duch myśli>>, <<myśl tekstu>>?”³⁵ Próżno by ich szukać. Po prostu w wierszu Norwida takich sformułowań nie ma. A skoro brak takich egzystencji w *Liryce i druku*, to parafrazując słowa uczonego należałoby zapytać, *skąd się wzięły...* u Przybosia? Pojawiają się wszak w kulminacyjnym punkcie rozważań

³⁴ S. Dąbrowski, *Utarczki w sprawie Norwida...*, s. 53.

³⁵ S. Dąbrowski, *Utarczki w sprawie Norwida...*, s. 53.

poety... Nie sposób odmówić im istotności, przeoczyć, zbagatelizować. To na nich właśnie opiera się zawiła konstrukcja pełnego wątpliwości krytycznego dyskursu. Czy są zaledwie wytworem inwencji autora szkicu, czy też mają głębsze podstawy i można ich obecność wytłumaczyć odwołując się do analizowanego przezeń utworu? Przywołajmy raz jeszcze trzecią zwrotkę liryku:

Treść – wypowiesz bez liry udziału,
Lecz dać duchowi ducha,
Myśli myśl – to tylko ciało ciała.
Cóż z tego? – martwość głucha!...

Ani słowa o „duchu treści”, „duchu myśli”, „myśli tekstu”. O „słowach pieśni” – w które trzeba tchnąć ducha – nie wspominając. Czyżby więc w stwierdzeniu Przybosia „potykam się o te dwie zwrotki” [LD, 118] czało się przecucie błędu, interpretacyjnego tym razem potknięcia, czytelniczej omyłki? Chyba nie. Ale znamienny jest fakt, że podobny zestaw pojęć odnajdujemy w opracowaniu Elżbiety Feliksiak. Interpretując wiersz Norwida, uczona objaśnia również tę przysparzającą tylu kłopotów strofę. I doszukuje się związków między „formą, kształtem poetyckim <<pieśni>> wiersza, a <<treścią>>”³⁶. W obu komentarzach powtarzają się takie terminy jak: „<<pieśń>> wiersza (słowa pieśni)”, „<<treść>> (duch treści)”. Każdy z nich, mniej lub bardziej precyzyjnie (tu ukłon w stronę dbającej o klarowność wypowiedzi badaczki) próbuje jednak opisać fenomen powstawania tekstu poetyckiego. „Duch treści tchnięty w słowa pieśni” [LD, 119] – pisze Przyboś, „właściwa forma poetycka jest organicznie nierozłącznym nośnikiem żywej treści” – stwierdza Feliksiak³⁷. Charakterystyczna jest oscylacja wokół tych samych teoretycznoliterackich terminów: treści, formy, tekstu. Ale i wiersz Norwida takie rozumienie dopuszcza. Więcej nawet – w drugiej redakcji liryku, niemal każda ze zwrotek (z wyłączeniem czwartej, która odpowiada piątej z początkowej wersji utworu) zdaje się potwierdzać eksplikacje, zmierzające do uznania *Liryki i druku* za poetycką refleksję o takim właśnie – poetyckim – przekazie, jego swoistości i uwarunkowaniach. W poprawionym zdaniem Przybosia słusznie – tekście liryku nie ma bowiem żadnych sygnałów, które wyraźnie sprzeciwiałyby się powyższym ustaleniom. W tym kształcie doskonale wpisuje się zarówno w ramy Przybosiowego pojęcia arcydzieła, jak i ciąg interpretacji opartych na rozróżnieniach formy i treści tekstu.

³⁶ E. Feliksiak, *Poezja i myśl*., s. 65-66.

³⁷ E. Feliksiak, *Poezja i myśl*., s. 66.

Ten idealny – wydawałoby się – tekst jest jednak tekstem zranionym, okaleczonym. Pozbawionym najważniejszych – ośmielę się postawić taką hipotezę – ośmiu wersów. A wszak właśnie na nich skupia przede wszystkim uwagę Przyboś – rozważania dotyczące środkowych strof pierwszej redakcji wiersza zajmują znaczną część szkicu. Przytoczmy je zatem raz jeszcze i podejmiemy kolejną próbę ich interpretacji, tym razem pozostawiając w tle przemyślenia krytyka:

3.

Treść – wypowiesz bez liry udziału,
Lecz dać duchowi ducha,
Myśli myśl – to tylko ciało ciała.
Cóż z tego? – martwość głucha!...

4.

Handlarz także odda grosz zwierzony,
Lecz nie odda wesela –
Nie uściśnie ręki zawściagnionój;
Maszże w nim przyjaciela?

Trzecia, to strofa pozornie pozbawiona liryzmu, operująca pojęciami, najeżona retoryką, najbardziej – również według opinii współczesnych badaczy norwidologów – dyskursywna. Zdaniem dwudziestowiecznego artysty – niejasna i właśnie z powodu swej niezrozumiałości usunięta w kolejnym wariancie utworu. Znaczące, iż wyłączone zostały wspólnie trzecia i czwarta zwrotka. Opinia poety o tej właśnie części wiersza bazuje na utartych i rzadko kwestionowanych przekonaniach dotyczących jej autora: „Strofkę tę pisał Norwid wykładowca, poeta dydaktyczny, lubujący się w przypowieściach” [LD, 119]. Nie wiemy, jak rozumie Przyboś termin ‘przypowieść’. Na podstawie wcześniejszych określeń, takich jak ‘wykładowca’, czy ‘poeta dydaktyczny’, można wnioskować, iż najprawdopodobniej chodzi o krótkie opowiadanie o pouczającej treści, bez odwołań do biblijnej proveniencji gatunku. Pojęcie ‘przypowieść’ używa również Michał Głowiński. Uczony wyróżnia w twórczości poetyckiej Norwida „wiersze-przypowieści”, za kryterium przyjmując występowanie w obrębie danego utworu wyraźnie odmiennych, ze względu na sposób prowadzenia w ich obrębie narracji, całości dyskursywnych. Wychodząc od pojęcia alegorii i *exemplum*, w poprawnym definiowaniu przypowieści przyznaje prymat elementom strukturalnym, a nie tematycznym, choć tych ostatnich, które mogą dostarczać informacji o motywach, wątkach, czy historiach szczególnie popularnych w

obrębie konkretnej kultury, nie zaniedbuje. Podkreśla jednak, zwłaszcza wobec wielości i różnorodności tematycznej przypowieści, zalety badań opartych na wyznacznikach strukturalnych. „Najbardziej podstawowy z nich to [...] stosunek narracji do otoczenia dyskursywnego”³⁸, odczuwalna i możliwa do zweryfikowania w toku analiz odmienność jakiejś partii utworu. Przykładem takiej strategii (?) autorskiej jest właśnie wiersz *Liryka i druk*. Głowiński przywołuje trzecią, czwartą i piątą strofę w pierwszej redakcji, traktując środkową całość jako przypowieść właśnie. Niejako zapowiadając ten fragment, pisze:

Kompozycja parataktyczna nie ujawnia się bynajmniej w przeciwstawieniu pojęciowego wyводу i konkretnej historii. Przypowieść wprowadzona na zasadzie luźnego zestawienia ma po prostu w większym stopniu niż kontekst charakter narracyjny i różni się od niego tematycznie³⁹.

Po tym wstępie następuje dłuższy i bardziej szczegółowy komentarz dotyczący nie tylko zacytowanych wyimków, ale i całego liryku Norwida:

Przykład to z wielu względów szczególnie interesujący. Przede wszystkim sam poeta musiał być świadom względnie luźnego związku przypowieści o handlarzu z kontekstem, skoro usunął ją w późniejszej wersji utworu, określonej w wydaniu Gomulickiego z r. 1966 jako „próba nowej redakcji”. Rzeczywiście, w tym programowym wierszu parabola ta tworzy jedynie daleką analogię wobec zasadniczego przedmiotu i niewątpliwie narusza ciągłość głównego toku rozważań. Jednakże nawet tutaj, gdzie reguły kompozycji parataktycznej realizowane są tak wyraziście, sugeruje poeta łączność przypowieści z jej kontekstem, również łączność ściśle formalną. Celowi temu służy wprowadzenie słowa „także”, które każe traktować opowiedziany przykład jako dalszy ciąg czegoś, co było poprzednio. Służą mu również pewne procedury gramatyczne: cały wiersz to typowa *Du-Lyrik*, bezpośredni zwrot do rozmówcy stanowi jego podstawowe ujęcie kompozycyjne. Otóż druga osoba liczby pojedynczej pojawia się również w strofie o handlarzu, w ten więc sposób zostaje ona wprowadzona w ogólny rozwój wiersza⁴⁰.

Są to wyjątkowo istotne spostrzeżenia. Przede wszystkim badacz wskazuje na związek „przypowieści o handlarzu” z kontekstem, opierając się na wyznacznikach gramatycznych – najprostszych, ale i niemożliwych do zakwestionowania oraz podkreśla znaczenie apostrofy, która pełni ważną rolę w konstrukcji utworu. Zwraca uwagę na słowo „także”, które sygnalizuje związek między rozwinięciem-przypowieścią a wcześniej poruszonymi kwestiami. Jest to jedna z niewielu partykuł, która może nie tylko przyporządkować się jednemu z członów zdania, ale i wprowadzać dodatkowe predykcje⁴¹. Tak jest również w tym wypadku. Pozycja partykuły określa dodatkowo zależności między sąsiadującymi zwrotkami. Odwrócenie szyku spowodowałoby zmianę znaczenia: zdanie „Handlarz (1) także (2) odda (3) grosz

³⁸ M. Głowiński, *Norwida wiersze-przypowieści...*, s. 247.

³⁹ M. Głowiński, *Norwida wiersze-przypowieści...*, s. 261.

⁴⁰ M. Głowiński, *Norwida wiersze-przypowieści...*, s. 261 – 262.

⁴¹ R. Grzegorzczkova, *Wykłady z polskiej składni*, Warszawa 1998, s. 77.

zwierzony” przekazuje inną informację niż fraza *Handlarz (1) odda (3) także (2) grosz zwierzony*. Drugie sformułowanie mówi o tym, iż grosz, nie jest jedynym przedmiotem (dobrem?), który oddaje handlarz, sugerując, że oprócz monety, zwraca coś jeszcze. Widać zatem wyraźnie, że „szczególną funkcją semantyczną [partykuły także] jest sygnalizowanie (w postaci presupozycji) dodatkowych sądów”⁴². W wierszu Norwida partykuła ‘również’ występuje bezpośrednio po podmiocie, co informuje niejako o powiązaniach między handlarzem – bohaterem przypowieści i napominanym w poprzednich strofach lirnikiem. Należy jedynie określić ich charakter. Zauważmy, iż słowo ‘także’ wiąże się tutaj również z czynnością oddawania, która pojawia się w czwartej zwrotce dwukrotnie: w formie osobowej i w formie osobowej zaprzeczzonej, za każdym razem odsyłając do tego samego *agensa*, jakim jest handlarz. Dzięki takiemu zestawieniu łatwo dostrzec jeszcze jeden element, spajający obie, wzajemnie sobie odpowiadające zwrotki, a mianowicie czasownik ‘dać’, stanowiący z czasownikiem ‘oddać’ czystą parę aspektową. Oto, jak rysują się strukturalne zależności w obrębie tego fragmentu:

Treść – wypowiesz bez liry udziału,
Lecz **dać** duchowi ducha,
Myśli myśl – to tylko ciało ciała.
Cóż z tego? – martwość głucha!...

4.

Handlarz *także* **odda** grosz zwierzony,
Lecz **nie odda** wesela –
Nie uściśnie ręki zawściągnionej;
Maszże w nim przyjaciela?

Obie zwrotki są też konsekwentnie utrzymane w konwencji bezpośredniego zwrotu do drugiej osoby. Zaznaczenie tych apostrofów uwidacznia dodatkowo klamrę kompozycyjną: „wypowiesz”, które pojawia się w pierwszym wersie trzeciej zwrotki i tworzy zdanie oznajmujące, znajduje gramatyczny odpowiednik w pytającym, wzmocnionym partykułą ‘maszże’, które stanowi początkowy element wieńczącej czwartą strofę puenty. To ważne, bo choć – jak słusznie zauważył Michał Głowiński, cały wiersz jest realizacją *Du-Liryk*, to przy zachowaniu ciągłości wywodu, w pozostałych dwóch zwrotkach apostrofa do rozmówcy, która byłaby wyrażona przy pomocy drugiej osoby liczby pojedynczej nie występuje już ani razu. Nie zmienia to oczywiście nakierowania

⁴² R. Grzegorzczkova, *Wykłady z polskiej składni*, Warszawa 1998, s. 80.

całej wypowiedzi, która przez cały czas zwrócona jest do *ty*, pomimo, że nie jest to już zaznaczane przy pomocy odpowiednich form fleksyjnych; wynika raczej z wytworzonej wcześniej sytuacji, którą można było, począwszy od inicyjnego wersu, rekonstruować jako wyrażnie dialogową.

Przyjrzyjmy się zatem czwartej strofie – owej „przypowieści o handlarzu”. Zakończona pytaniem, podaje w wątpliwość przyjacielski charakter relacji między *ty* i handlarzem. Oczywiście zawarte w tych kilku wersach spostrzeżenia nie dotyczą realnych okoliczności – w zgodzie z wymogami gatunkowymi przypowieści, odnoszą się do zachowań modelowych, uniwersalnych. Budowa puenty służy wyrażeniu emocji, skłania adresata wypowiedzi do pogłębionej refleksji, także w odniesieniu do poprzednich, obfitujących w pojęcia, wyjaśnień z trzeciej strofy. Sens słowa ‘przyjaciel’ kwestionowany jest tutaj w dwójnasób: umieszczony bezpośrednio po nim pytańnik nakazuje zastanowić się rozmówcy podczas oceny przedstawionego w przypowieści zachowania handlarza, a partykuła dodaje całemu pytaniu dramatyzmu, świadcząc również o intensywności uczuć opowiadającego podmiotu. Dowodzi również jego zaangażowania w dialog. Zmierza on do wyjaśnienia istoty pewnego typu więzi międzyludzkiej, jaką stanowi przyjaźń, używając do tego celu wplecionej w dialog przypowieści. Konstruując skrótową charakterystykę postaci handlarza ucieka się przede wszystkim do negacji. Środkowe wersy skupiają zaprzeczone czasowniki w trzeciej osobie liczby pojedynczej, a więc odnoszące się bezpośrednio do handlarza: „nie odda”, „nie uściśnie”. Oprócz tego drugi wers otwiera spójnik ‘lecz’, łączący zdania o przeciwstawnej treści. Od tej właśnie linijki rozpoczynają się przeczenia. Enumeracja ukazuje czynności, których bohater nie dopełni albo nie wykona wcale. Pierwsze słowo opowieści – „handlarz” – sugeruje jej tematykę, a jednocześnie pozwala zachować w tajemnicy treść (dydaktycznego?) przesłania. Można jedynie przypuszczać, iż określenie przynależności zawodowej postaci nie pozostanie bez wpływu na rozwój opowiadanej historii. Te domysły zdaje się potwierdzać dalszy ciąg wersu, w którym pojawia się nazwa pieniądza: „Handlarz także odda grosz zwierzony”. Wyraz ‘grosz’ może pełnić tu funkcję metonimii i oznaczać zarówno pewną sumę pieniędzy, kwotę o nieokreślonej wysokości, jak i – po prostu – monetę. Jednoznaczne rozstrzygnięcie, któremu z tych znaczeń przyznać pierwszeństwo w cytowanym fragmencie, nie jest w tej chwili najważniejsze. Bez wątpienia należy interpretować ‘grosz’ jako rodzaj dóbr materialnych i to bez względu na to, czy stanowi on rzeczywisty miernik wartości

przedmiotów, czy też jest jedynie ich reprezentantem. To stwierdzenie nabiera szczególnej wagi w świetle kolejnych wersów:

Handlarz także odda grosz powierzony,
Lecz nie odda wesela –
Nie uściśnie ręki zawściągnionej;

Handlarz zwróci powierzony mu grosz. A zatem kwantum materialne pozostanie nienaruszone. To jednak, choć jest koniecznym warunkiem ekonomicznego układu, w tym wypadku nie gwarantuje zachowania równowagi. Zakłócenie relacji przebiega tu na linii wyznaczonej przez dwa opowiadające sobie czasowniki: ‘odda’ – ‘nie odda’. „Handlarz także **odda** grosz powierzony, / Lecz **nie odda** wesela”. Zwrot powierzonych w zaufaniu dóbr okazuje się niepełny – dotyczy tylko płaszczyzny przedmiotowej. Ofiarowane wesele, podarowana radość nie doczekają się odzewu. Przyjacielski gest, który w obszarze zachowań kontrahentów jest również znakiem potwierdzającym dokonanie transakcji, ostanie się w pół drogi. Handlarz nie postąpi w sposób, jakiego można by oczekiwać: „Nie uściśnie ręki zawściągnionej”. Brak reakcji skłania wreszcie do dramatycznego pytania: „Maszże w nim przyjaciela?”. Uprawnia do niego okazane wcześniej zaufanie. Ale nie chodzi jedynie o wiarę w uczciwość i kompetencje handlarza. Użyty wcześniej imiesłów „z powierzony” ujawnia niejako kulisy tej historii. Nie była to jedynie operacja finansowa, przekazanie funduszu podszyte pragnieniem zysku. Nie ma tu bowiem mowy ani o sprzedaży, ani o kupnie, ani o wymianie, ani nawet o wycenie jakiegokolwiek produktu. Zwrotka-przypowieść nie stanowi zatem komentarza do mechanizmów gospodarki. Pierwsze zdanie to zaledwie wprowadzenie. Ale już tutaj pojawia się wskazówka, jak należy czytać ten wstęp, by nie wpaść w pułapkę historyjki-zwierciadła, która miałaby jakoby opisywać merkantylne zwyczaje. Pouczenie – jeśli nadal będziemy interpretować ten fragment w kategoriach wplecionej w wiersz przypowieści – rozpoczyna się już od pobrzmiewającego na końcu wersu słowa ‘z powierzyć’, które oznacza zarówno: „polecać, zlecać komuś jakąś funkcję, przekazywać co czyjeś władzy”, jak i „dawać co komu w zaufaniu do dyspozycji, polecać z ufnością (kogo lub co) czyjej opiece, troskliwości”. ‘Zwierać’ to również „mówić komu co w zaufaniu, wyjawiać, wyznawać co poufnie”⁴³. Polisemia tego wyrazu nie tylko odżegnuje nas od zbyt jednostronnego tłumaczenia tej zwrotki, ale pozwala również po części wyjaśnić następujące potem wersy. To właśnie

⁴³ *Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, t. VI, Warszawa 1996 (reprint), s. 1244, t. X, Warszawa 1997 (reprint), s. 1340.

współdziałanie tych wielu znaczeń w obrębie wiersza usprawiedliwia później żarliwość puenty – retorycznego pytania, które nie tyle domaga się odpowiedzi (ta wszak jest oczywista), co skłania zarówno bezpośredniego adresata tej opowieści, jak i czytelnika wiersza do ponownej refleksji nad tym, kim jest przyjaciel. Zauważmy, iż przypowieść dostarcza nam również informacji o kształtowaniu międzyludzkich więzi. Podstawowym, niezbywalnym warunkiem wejścia w relację z drugim człowiekiem jest zaufanie. Dlatego też w pierwszym wersie opowieści o handlarzu pojawia się wyraz „zwierzony”, który mówi nam nie tylko o ufności i zawierzeniu innej osobie. Wraz z nim dochodzą do głosu pozostałe słowa, wywodzące się od źródłowego ‘wierzyć’, takie jak zwierzyć, zawierzyć, powierzyć, uwierzyć... Wszystkie wiążą się z duchowym wymiarem człowieka, ale zawierają w sobie również pierwiastek intelektualny. Wiara to także „przeświadczenie, przekonanie, pewność, że coś jest prawdą; ufność, że coś się spełni”⁴⁴. Wierzy się częstokroć niezależnie od świadectwa zmysłów i wbrew racjonalnym, opartym na wnioskowaniu, argumentom. Akt zawierzenia musi być jednak w pełni świadomy, nawet jeśli zawiesza się tu racje rozumu. Jeśli zwierza się nie rzecz, lecz słowo, a zatem, jeśli zwierzenie wynurza się z żywiołu mowy, obostrzenia dotyczące adresata przekazu stają się jeszcze bardziej wyraźne. Pisał o tym niegdyś inny z wieszczów, Adam Mickiewicz, słowo ‘zwierzyć’ rezerwując do ściśle ograniczonej grupy osób – właśnie tych obdarzonych wcześniej zaufaniem: „Są prawdy, które mędrzec wszystkim ludziom mówi [...], są takie, które zwierza przyjaciółom domu”. Użycie tego leksemu powinno zatem sugerować bliższy niż zazwyczaj kontakt z drugą osobą, relację opartą na wzajemnym zaufaniu. Po odwołaniu się do duchowych i mentalnych władz człowieka, pojawia się zwrot ku pozytywnie nacechowanym uczuciom. W kolejnym wersie pojawia się rzeczownik ‘wesele’ oznaczający radość, wesołość, zadowolenie. To również nie zaskakuje. Podczas ‘zwierzania’ uzewnętrzniają się emocje. O tym, że było tak również w przypadku przedstawionym w tej krótkiej przypowieści, świadczą dwie pierwsze linijki:

(A) Handlarz także odda grosz zwierzony,
(B) Lecz nie odda wesela –

Na ich podstawie można wnioskować, że grosz nie był jedynym zwierzonym handlarzowi dobrem. Dowodzi tego podrzędna część zdania, rozpoczynająca się od spójnika ‘lecz’, który służy skonstrastowaniu zjawisk (A i B). Przeciwwstawieniu dwóch

⁴⁴ *Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, t. IX, Warszawa 1997 (reprint), s. 974.

stanów towarzyszy tu ukryte rozumowanie: „ze stanu A powinien wynikać stan nie-B, tymczasem zachodzi B”⁴⁵. Innymi słowy: z tak skonstruowanej wypowiedzi wynika, że oprócz zwrotu grosza, handlarz powinien również oddać radość, a zatem postąpić według reguł wzajemności. Tak jednak nie uczyni. Oddzieli rzecz od uczucia, naruszy kruchą równowagę, zawiedzie zaufanie. Od tego rozpocznie się gwałtowny rozpad relacji, powiększanie dystansu. Handlarz „Nie uściśnie ręki zawściągnionej”, nie odpowie na przyjazny gest⁴⁶. Zauważmy, iż oprócz duchowości, intelektu i uczucia objawia się tutaj również cielesność. Podanie ręki, symbolizujące pragnienie zgody, wyrażające przyjaźń i solidarność⁴⁷, zostaje odrzucone. Brak uścisku dłoni oznacza odmowę kontaktu, przeczy jednomyślności. Wyciągnięta dłoń wyznacza odległość między dwiema osobami – jest nią długość ramienia. Zmniejszenie tego dystansu towarzyszy zacieśnianiu więzi między ludźmi – to właśnie przyjaciel uprawniony jest do wkroczenia w osobistą przestrzeń. Uścisk dłoni wiąże się, poza wszelkimi symbolicznymi znaczeniami – z dotykiem innego człowieka, z wejściem w obszar cielesności. Zauważmy, iż tak zinterpretowana zwrotka stanowi swoisty komentarz do poprzedniej całości. Co więcej – dokładnie odtwarza układ pojęć dwóch środkowych wersów, które przysporzyły tylu trudności badaczom. Kolejność ze schematu:

Lecz dać duchowi ducha,
Myśli myśl – to tylko ciało ciała.

zostaje zachowana, jednak tym razem miast terminów pojawia się unaoczniające *exemplum*, w którym pojęcia rozpisane są na sekwencję zachowań, budujących pozornie nie związaną z treścią wiersza historię o handlarzu. I tak „duchowi” i „myśli” odpowiada cały szereg znaczeń ewokowanych przez słowo „zwierzony” i wyrazy jemu pokrewne; od ufności, wiary i świadomego powierzenia własnych dóbr (materialnych i niematerialnych), poprzez uczucie, dochodzi się do niezrozumiałego dotychczas sformułowania: „ciało ciała”, które dopełnia wers: „Nie uściśnie ręki zawściągnionej”. A zatem centralne osiem wersów liryku stanowią samodojaśniającą się całość, w obrębie której dokonuje się przepływ znaczeń i ich konkretyzacja. Oprócz wskazanych

⁴⁵ R. Grzegorzczkowska, *Wykłady z polskiej składni...*, s. 103.

⁴⁶ Zwróćmy uwagę, iż wyjaśnienie zachowania handlarza przez odwołanie się do uogólniających koncepcji filozoficznych zawsze pozostanie niepełne. Należałoby również zapytać o kulturowe uwarunkowania opisanych w wierszu gestów. Wiadomo też, że „Z kupowaniem i sprzedawaniem wiązały się liczne zwyczaje i przesady. [...] Niekiedy sprzedawca po odebraniu pieniędzy rzucał na szczęście drobna monetę pod nogi zwierzęcia, a potem oddawał żebrakowi. [...] Pomyślne zakończenie targów, zatwierdzano tzw. przybiciem lub dobiciem, polegającym na uderzeniu w rękę kontrahenta”, *Obyczaje w Polsce. Od średniowiecza do czasów współczesnych*, red. A. Chwalba, Warszawa 2005, s. 191-192.

⁴⁷ W. Kopaliński, *Słownik symboli...*, s. 350 – 351.

przez Michała Głowińskiego można jeszcze wymienić paralelizm syntaktyczny: zamknięcie w jednym zdaniu trzech pierwszych, wzajemnie sobie odpowiadających wersów, utrzymanie spójnika *lecz* w tej samej pozycji – na początku drugiego wersu, wyzyskanie w funkcji puenty pytania retorycznego (choć tutaj nie występuje pełna zgodność). Spójrzmy:

3.

Treść – wypowiesz bez liry udziału,
Lecz *dać* duchowi ducha,
Myśli myśl – to tylko ciało ciała.

Cóż z tego? – martwość głucha!...

4.

Handlarz także *odda* grosz zwierzony,
Lecz *nie odda* wesela –
Nie uściśnie ręki zawściagnionój;

Maszże w nim przyjaciela?

Wersy rozpoczynające się od spójnika ‘lecz’ wskazują zależności innej jeszcze rodzaju. W każdej ze zwrotek bezpośrednio po nim znajduje się czasownik: „Lecz **dać** [...] – Lecz **nie odda**”. Jak widać *infinitivum* zyskuje formę osobową dopiero wtedy, gdy pojawia się osoba, nawet jeśli ma to być jedynie persona z przypowieści. Za wzajemnym powiązaniem obu tych zwrotek przemawia zatem jeszcze jedno: występowanie czasowników opartych na tym samym morfemie leksykalnym: *da-*. W miejsce „dać” z trzeciej zwrotki pojawia się „nie odda”. To ostatecznie przekreśla nadzieję na symetryczność relacji, sugerowaną jeszcze przez nie zaprzeczone *odda* z poprzedniego wersu. Szansa na wzajemność zostaje ostatecznie zniweczona. A zatem handlarz z przypowieści, choć ucieleśnia (sic!) sens zgrupowanych wcześniej pojęć, jest jednak bohaterem negatywnym. Zawodowa przynależność bohatera w tym wypadku określa również zasady postępowania. Regulować może je co najwyżej kodeks kupiecki. Tymczasem stawką – wbrew pozorom – nie jest tutaj pieniądź. Ten powraca nietknięty do właściciela. Kolejno pojawiające się w płaszczyźnie wertykalnej tekstu czasowniki, które tworzą ciąg *dać – odda – nie odda*, sugerują raczej związek z ekonomią daru. Wymianą, wzajemnością, obdarowywaniem siebie według ustalonych i nienaruszalnych prawideł, których zburzenie prowadzi do utraty honoru i zniszczenia więzi między darczyńcą i obdarowanym, w odpowiednim czasie zamieniających się

wzajemnie przysługującymi im rolami. Słowo „dać” pojawia się jednak tylko raz – w trzeciej zwrotce. Jest jedynym *verbum* na przestrzeni dwóch wersów. O specyfice ich budowy stanowi nagromadzenie zgrupowanych po dwa rzeczowników, co początkowo sprawia wrażenie niepotrzebnej i niezrozumiałej tautologii. Oprócz chiazmu – odwróconej symetrii wyrazów występuje tu jeszcze, dotąd niedostrzegana, elipsa, która „stwarza konstrukcję niekompletną z punktu widzenia składniowego, ale zamkniętą znaczeniowo”⁴⁸. To ostatnie spostrzeżenie jest szczególnie ważne, zakreśla bowiem obszar poszukiwań pominiętego elementu (elementów?). Niewątpliwie całość stanowią środkowe linijki:

Lecz dać duchowi ducha,
Myśli myśl – to tylko ciało ciała.

Można zatem zapytać: co robi „ciało ciała”? Jaki czasownik wypełni konotacyjny schemat, określając czynność lub stan podmiotu? Istnieje co najmniej kilka możliwości uzupełnień, z których każda pozostanie w zgodzie ze strukturą wersu, zdania, zwrotki, czy wreszcie – wiersza. Powtarzalność, która dotyczy zarówno znaczenia, jak i form gramatycznych rzeczowników, dopuszcza zastosowanie analogicznej zasady konstrukcyjnej w odniesieniu do innych, odmiennych części mowy, budujących ten fragment. Przemawia za tym również wysoka frekwencja pojęć abstrakcyjnych w tym wyimku, dla których dopowiedziane *verbum* stanowiłoby istotną przeciwwagę, jednocześnie wprowadzając nowe dane. Takim czasownikiem mogłoby być słowo „dać”, użyte wszak dla zachowania poprawności gramatycznej, w formie osobowej. Utrzymane w bezokoliczniku wymagałoby natomiast czasownika modalnego, przy czym z uwagi na pojawiający się w inicjalnym wersie trzeciej strofy i w trzech pierwszych wersach czwartej czas przyszły, postulowałabym – przynajmniej chwilowo – wyłączyć wypowiedzi o modalności deontycznej. Wydaje mi się, że bardziej niż sugestia powinności z wymową tej zwrotki współbrzmie ukazana, choć niekoniecznie wypełniona, potencjalność. A zatem rozwinięcia wersu o brakujący, celowo usunięty element, mogłyby wyglądać następująco:

Lecz dać duchowi ducha,
Myśli myśl – to tylko ciało ciała [daje]; [da]

lub

⁴⁸ *Słownik terminów literackich...*, s. 126.

Lecz dać duchowi ducha,
Myśli myśl – to tylko ciało ciała [dać potrafi].

To jednak tylko dwa z wielu możliwych przykładów. Jeśli przy próbach rekonstrukcji uwzględnimy kontekst poprzedzającego wersu oraz treść kolejnej zwrotki, to spektrum możliwości poszerzy się nam o co najmniej dwa nowe czasowniki. Przywołana już przez Głowińskiego partykuła ‘także’, która niewątpliwie stanowi wyraźny sygnał nawiązania wewnątrztekstowego i odsyła do uprzednich sformułowań, podpowiada nowe rozwiązanie. Jeśli bowiem „Handlarz także odda”, to rodzi się pytanie, kto i co oddawał lub oddał wcześniej. Można więc dopisać jeszcze, bez odrzucania wcześniejszych propozycji, czasownik ‘odda’, bądź – w czasie teraźniejszym – ‘da’. Obie opcje wydają się uprawnione, bowiem w pierwszej i drugiej zwrotce występuje zarówno forma *futurum* („oszukasz”), jak i *praesens* („powiadasz”, „myślisz”, „czujesz”); podobne zróżnicowanie temporalne odnajdziemy w dwóch ostatnich strofach („łączą się”, „poznam”, „są”). Kształtują się zatem równoważne wersje:

Lecz dać duchowi ducha,
Myśli myśl – to tylko ciało ciała [da – odda], [daje – oddaje], [potrafi dać – potrafi oddać].

Być może zamiast łączników powinien się pojawić w nawiasach spójnik *i*, sugerujący związek między proponowanymi formami. Wydaje się bowiem, iż owo ‘także’ pojawia się w kolejnej zwrotce nie tylko po to, by podkreślić zależność między fragmentami wiersza. Wprowadza bowiem do przytoczonych wersów niedostrzegalny dotąd ruch znaczeń. Akcentując zwierciadlaną odpowiedniość czasowników ‘da’ – ‘odda’, skupia uwagę na wykonawcach zakładającej wzajemność czynności. Spróbujmy dokonać teraz parafrazy tego fragmentu: chodzi o to, by dać duchowi ducha i myśli myśl, a to potrafi dać, daje tylko ciało ciała. Czasownik ‘dać’, który należy do grupy tzw. trójmiejscowych, pozwala postawić pytanie o podmiot czynności (kto?, co?), ich odbiorcę (komu?), względnie o obiekt (co?). Wypełnienie wszystkich miejsc konotacyjnego schematu skutkuje zazwyczaj rozbudowaniem grup nominalnych w przypadkach zależnych, czego doskonałym przykładem może być właśnie ów wyimek z *Liryki i druku*, w którym jedyny rzeczownikiem w mianowniku to słowo... „ciało”. Ale czy „ciało” jest tu zaledwie pojęciem, fragmentem filozoficznego dyskursu, przeciwstawieniem ducha? Wręcz przeciwnie. Stwierdzenie, że – zgodnie ze słownikową definicją – to tylko zespół tkanek otaczających szkielet człowieka lub

zwierzęcia (sic!), bądź też „ustrój cielesny ludzki, rzadziej zwierzęcy lub roślinny”⁴⁹, może stanowić zaledwie podstawę do dalszych rozważań. Nie sposób tego etapu pominąć, bądź go zbagatelizować, ale ograniczenie się jedynie do encyklopedycznych wyjaśnień, wspartych na danych z dziedziny biologii, będzie nieuprawnioną redukcją. Budzi się jednak wątpliwość, jak w takim wypadku należy rozumieć owego... „ ducha” z trzeciej zwrotki. Czy chodzi tu o władze psychiczne, czy o predestynowanie istoty ludzkiej do wiary? A może o przeciwstawienie „myśli” i „ ducha”? Spójrzmy, czego dokonuje tutaj Norwid. Nie tylko wyzyskuje możliwości elipsy i chiasmu, potęgujące wieloznaczność; używa również słów w taki sposób, by przywrócić im doistotowe, źródłowe znaczenie. Szukając wskazówek w skomplikowanych filozoficznych, bądź teologicznych wykładniach poświęconych zagadnieniu „ ducha”. Wobec ogromu symbolicznych znaczeń tego słowa stajemy bezradni, przynajmniej do momentu, kiedy podejmiemy decyzję, wedle jakich kryteriów należałoby dokonać ich selekcji. *Liryka i druk* zawiera jednak dość wyraźne interpretacyjne wskazówki. Wystarczy raz jeszcze przeczytać problematyczny dwuwiersz, tym razem bez skupiania się na jego dotychczasowej segmentacji. Jaki trop podpowiada nam taka lektura? Gdy pominiemy całości „ duchowi ducha, myśli myśl, ciało ciało” na pierwszy plan wysunie się sformułowanie dać ducha, bazujące na znanym frazeologizmie o biblijnej proveniencji. Wszak „ duch oznaczał początkowo ‘(od)dech, tchnienie’, tj. właściwość odróżniającą człowieka żywego od nieboszczyka, [tak] wskazuje etymologia wyrazu i jego odpowiedniki w innych językach, gr. pneuma, łac. Spiritus”⁵⁰. Poza przywołanymi wcześniej znaczeniami, słowo ‘ciało’ funkcjonuje również jako synonim „ trupa, zwłok, umarłego”⁵¹. Zauważmy, iż

W życiu potocznym posługujemy się zazwyczaj terminem „ciało ludzkie” na oznaczenie człowieka już zmarłego albowiem człowiek żywy w jakimś bliżej nie sprecyzowanym sensie jest ciałem. Dopiero na tle filozoficznej refleksji rozróżniamy ludzkie „ciało” i „duszę” jako czynniki konstytuujące samego człowieka, przy tym tak rozumienie „duszy”, jak i „ciała” jest dość niesprecyzowane i zrelatywizowane do systemów filozoficznych⁵².

Być może właśnie w tej wieloznaczności tkwi główna przyczyna nieporozumień i interpretacyjnych zawirowań, o które podczas lektury wierszy Norwida wcale nietrudno. Dowodzą tego nie tylko krytycznoliterackie próby Przybosa, ale też nieustające polemiki w gronie współczesnych norwidologów. Jeśli zatem „przez

⁴⁹ *Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, t. V, Warszawa 1996, s. 1085.

⁵⁰ W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury...*, s. 226.

⁵¹ *Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, t. I Warszawa 1996 (reprint), s. 949.

⁵² M. A. Krapiec, *Człowiek w kulturze*, Warszawa 1996, s. 105.

<<ciało>> rozumiemy człowieka takiego, jaki jawi się na zewnątrz w swym działaniu w świecie materialnym, [to] duszą nazywamy coś wewnętrznego w tym samym ciele-człowieku”⁵³. W *Liryce i druku* pojawia się nie słowo ‘dusza’, lecz – ‘duch’. Zwróćmy jednak uwagę, że wszystkie zawarte tu sformułowania: ‘Dać ducha’, ‘dodać komuś ducha’, ‘dodać otuchy’, ‘natchnąć’ odwołują się w rzeczywistości do tego samego źródłosłowu, nawet jeśli ich rzeczywiste pochodzenie uległo zaciemnieniu w powszechnym odbiorze⁵⁴. Po raz kolejny autor *Vade-mecum* przywraca pierwotne sensy wytartym metaforom. Co ciekawe, umiejętność, a może raczej dar... dawania i oddawania (ducha, myśli) przyznane zostały jedynie ciału. Świadczy o tym wyraz ‘tylko’, wyodrębniający ciało spośród pozostałych pojęć i zarazem je wyróżniający. To wbrew pozorom nie przypadek. „Duch”, którego można interpretować jako ducha życia, zasadę życiową nie stanowi tutaj hipostazy istniejącej obok ciała i od niego niezależnej. Pamiętajmy, iż we wcześniejszych zwrotkach *Liryki i druku* była mowa o śpiewie, poezji, działalności artystycznej, sposobach przekazu, a cała pierwsza część bardzo silnie nawiązywała do poetyki dialogu, od inicjalnego zwrotu do adresata poczynając. A wszak to właśnie

człowiek jako organicznie (cieleśnie) dojrzały jest źródłem ludzkich czynności duchowych (pożnanie intelektualne, miłość, decyzja, twórczość), to jest on swoistą jednością materii i ducha, który w wypadku człowieka nazywamy zgodnie z tradycją – duszą ludzką. [...] Jej istnienie w człowieku przyjmuje się – od niepamiętnych czasów wczesnogreckich myślicieli – jako zarazem „pierwsze źródło ruchu od wewnątrz” i „intelekt-duch”⁵⁵ [podkreślenie moje – M.R.].

Niewidzialny duch – *arche tes autokineseos* – staje się zasadą życia. Dotąd niezrozumiały zwrot „ciało ciała” oraz fakt, że właśnie ‘ciało’ pełni funkcję gramatycznego podmiotu eliptycznego zdania („dać duchowi ducha / Myśli myśl – to tylko ciało ciała”), potwierdzają niejako, iż

nigdy nie zaistniał człowiek, a wraz z nim jego dusza pojęta jako racja bytowa człowieczeństwa bez ciała. Jeśli istnieje dusza w człowieku, to tylko w ciele, i ujawnia się przez ciało, które jest jej „wyrazem”. Zatem ciało jest jakąś racją zaistnienia duszy. Jest ona niewątpliwie tylko „racją konieczną” na mocy faktu, że nigdy nie było zaistnienia duszy bez ciała oraz na mocy samej

⁵³ M. A. Krapiec, *Człowiek w kulturze...*, s. 105.

⁵⁴ „Wedle starej nauki Duch święty jest „*vera persona, quae a filio et patre missa est*”. „*Processio a patre filioque*” to „*bycie wytnionym*” [podkreślenie moje – M. R.]. To nieco niezwykle wyobrażenie – pisze dalej Jung wyjaśniając dogmat Trójcy świętej – odpowiada istniejącemu jeszcze w średniowieczu rozróżnieniu między *corpus* a *spiramen* (duch), przy czym przez to drugie określenie rozumie się coś więcej niż tylko „oddech”. Oznacza ono właściwie animę, która jest tchnieniem, jak na to wskazuje także jej nazwa (*anemos*=wiatr).” C. G. Jung, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, wybrał, przełożył i wstępem opatrzył J. Prokopiuk, Warszawa 1981, s. 174-175.

⁵⁵ M. A. Krapiec, *Człowiek w kulturze...*, s. 111-112. Por. koncepcję duszy u Arystotelesa, *O duszy*, przeł. P. Siwek, Warszawa 1988. Impomnująco również przedstawia się książka Dariusza Czai, *Anatomia duszy. Figury wyobraźni i gry językowe*, Kraków 2005.

definicji człowieka. [Ale też] ciało istnieje jako ciało ludzkie jedynie istnieniem duszy i dlatego jest ono tak istotowo, jak i bytowo związane z człowiekiem⁵⁶.

Człowieka spośród świata materii wyróżnia nie tylko dusza, ale i zdolność do poznania – zmysłowego i intelektualnego⁵⁷. Stąd po pierwiastku duchowym pojawia się myśl. Przypomnijmy, iż

Klasyczna, pochodząca od Arystotelesa definicja istoty człowieka głosi, że człowiek jest żywą istotą, która posiada logos. Definicja ta stała się kanonem w tradycji Zachodu w postaci takiej oto formuły: człowiek to *animal rationale*, rozumna żywa istota, to znaczy istota wyróżniająca się spośród innych zwierząt zdolnością do myślenia. Greckie słowo *logos* oddawano więc przez „rozum” albo „myślenie”. W istocie słowo to oznacza jednak również – a nawet przede wszystkim – język. [...] Tylko człowiekowi dodany został logos, by mógł ujawniać innym, co jest korzystne, a co szkodliwe, i przez to zarazem, co słuszne, a co niesłuszne. [...] Człowiek może myśleć i może mówić. [...] Wszystko to zawiera się w prostej formule: człowiek jest żywą istotą, która mówi⁵⁸.

Poza odwołaniem się do władz duchowych i umysłowych – ‘ducha’ i ‘myśli’ – pojawia się niejako przydane – ‘słowo’. Ale czy rzeczywiście jest ono jedynie naddatkiem, wyprowadzonym z etymologii wieloznacznego pojęcia *logosu*? Czy mówienie o języku, stawianie człowieka w centrum żywiołu mowy jest uprawnione również w odniesieniu do wiersza Norwida? Choć może się to wydać zaskakujące, *Liryka i druk* odkrywa każde z przywołanych tu znaczeń. Spójrzmy – problematyczne, o zawilej składni, eliptyczne zdanie poprzedza przecież wers, w którym odnajdziemy typowe *verbum dicendi*, łączące w sobie czynność mówienia i związanej z nim ekspresji:

Treść – wypowiesz bez liry udziału,
Lecz dać duchowi ducha,
Myśli myśl – to tylko ciało ciała.

Ciało – zdolne obdarowywać i przyjmować, dawać ducha i myśl – jest zatem niczym innym jak metonimią człowieka. Żywej istoty, która mówi. Końcowe dopełnienie „ciało ciała” zakłada również zwrotność tych czynności. Zauważmy, iż inwersja nie zmieniłaby zasadniczo sensu tej wypowiedzi – sformułowanie „ciało ciała” od wyrażenia „ciała ciało” różni się jedynie pozycją rzeczownika w przypadku zależnym,

⁵⁶ M. A. Krapiec, *Człowiek w kulturze...*, s. 114-115.

⁵⁷ „Tym, co zasadniczo wyróżnia człowieka spośród wszystkich tworów przyrody, jest jego poznanie, które i samo w sobie jest różnorodnie ustrukturalizowane, i w swoich następstwach, przejawiających się w ludzkim działaniu jest różnorodne i podlega różnorodnym wyjaśnieniom. Sam jednak fakt ludzkiego poznania i wynikającego zeń działania ukazuje się nam w podwójnym wymiarze – materialnym i duchowym. [...] Fakt ludzkiego poznania występuje w porządku zmysłowym i intelektualnym. Poznajemy bowiem poprzez nasze widzenie, słyszenie, dotykane, wąchanie, smakowanie, samopoczucie, wyobrażanie sobie, przypominanie, pamięć oraz operacje intelektualne, o których mówi logika i metafizyka poznania”, M. A. Krapiec, *Człowiek w kulturze...*, s. 30.

⁵⁸ H.-G. Gadamer, *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*, wybrał, opr. i wstęp K. Michalski, przeł. M. Łukasiewicz, K. Michalski, Warszawa 2000, s. 52-53.

wymagany przez użyty wcześniej czasownik „dać”. Każdy człowiek może być zarówno darczyńcą, jak i obdarowanym; role te ulegają odwróceniu. Ekonomia daru, bez względu na jego charakter, wymaga bowiem postępowania zgodnie z zasadą *do ut des*, a zatem respektowania reguł wzajemności. „Ciało ciała” – zaskakujący chiasm – okazuje się w istocie określeniem międzyludzkiej relacji. Ciało nie tylko

uobecnia nas w świecie i jest racją wejścia w kontakt poznawczy ze światem i poprzez ten kontakt poznawczy dany za pomocą ciała umożliwia nam uświadomienie sobie samego siebie. [...] Uświadomienie się samemu sobie jest zarazem warunkiem wejścia w kontakt z osobami drugimi. W tym aspekcie ciało jawi się jako zasadniczo jedyny pośrednik umożliwiający komunikację interpersonalną⁵⁹.

Jednym ze sposobów komunikacji międzyludzkiej jest mowa, ale też... poezja, pieśń. W wierszu Norwida kwestia relacji międzyludzkich i fortunnej (bądź też nie) komunikacji pojawia się jednocześnie na kilku płaszczyznach. Pierwszą z nich stanowi konstrukcja samego utworu, zbudowanego wedle wymogów *Du-Lyrik*. Jej wyrazem będą bezpośrednie zwroty do bliżej nam nieznanego adresata – pieśniarza, lirnika, poety. Oprócz tego można też mówić o sytuacji przedstawionej w dwóch początkowych zwrotkach, a więc śpiewie poety (rapsoda?) i rozczarowanego słuchacza, który nie szczędzi mu krytycznych uwag. Potem jednak łagodzi ton i zamiast reprimendy ucieka się do tłumaczeń, w które – dla lepszego zobrazowania problemu – wplata przypowieść o handlarzu. Ona również, w postaci uniwersalnej opowieści z łatwo czytelnym morałem, dotyczy międzyludzkich relacji. Czy tak właśnie interpretuje ją Przyboś, który przeważającą część swego szkicu poświęcił dwu zwrotkom – trzeciej i czwartej z początkowej redakcji wiersza? Spójrzmy:

Następna, czwarta strofka, przekreślona przez poetę w drugiej redakcji, jest próbą porównania tej prawdziwej, koniecznej w liryce muzyki [...] do radości, jaką winien oddać wraz z pożyczonym groszem rzetelny, przyjacielski dłużnik, a nie handlarz [LD, 119].

Przed wszystkim wątpliwości budzi użyty przez Przybosia termin ‘porównanie’. Zauważmy, iż podstawą takiej klasyfikacji nie mogą być wyznaczniki czysto formalne; w czwartej zwrotce nie pojawia się bowiem żadne z konstytutywnych dla porównania wyrażen, do których należą m.in. ‘jak’, ‘jakby’, ‘niby’, czy ‘na kształt’. Co zatem skłoniło poetę do użycia tej właśnie nazwy? Podstawą *comparatio* powinno być zestawienie cech wspólnych jakimś przedmiotom lub zjawiskom. Autor *sponad* przyrównuje konieczną w liryce muzykę „do radości, jaką winien oddać wraz z

⁵⁹ „Sprawa jest tak oczywista, że truizmem zdaje się wszelka jej analiza” – dodaje filozof. Zob. M. A. Krąpiec, *Człowiek w kulturze...*, s. 126.

pożyczonym groszem rzetelny, przyjacielski dłużnik”, a nie handlarz [LD, 119]. Nieodwzajemnione i nie podzielane przez handlarza wesele, czyli radość, o której pisze tutaj Przyboś, rzeczywiście odnajdujemy w czwartej zwrotce. By uzasadnić jej obecność w pierwotnej redakcji wiersza, krytyk sięga aż do drugiej strofy, przypominając porównanie, które – w odróżnieniu od tego zasugerowanego w przypowieści o handlarzu – zbudowane jest z zachowaniem wszelkich właściwych reguł. Rozpoczyna od pytań, które wyraźnie wskazują na powiązanie w wypowiedzi krytyka obu zwrotek – drugiej i czwartej: „Ale czy to porównanie cokolwiek wyjaśnia? Czy przybliża, określa ściślej, definiuje istotę liry prawdziwej tak, że <<jest jak żywemu orłu pióro?>>” [LD, 119]. Nadal pozostaje przy określeniu porównanie, precyzując wszak funkcję, jaką miałoby ono spełniać w utworze. Sugeruje przy tym łączność między „istotą liry prawdziwej” a treścią przypowieści. Pozornie nie związana z tematyką wiersza historia o handlarzu miała – jego zdaniem – służyć wyjaśnieniu, jak należy tłumaczyć ową „lirę”, która jest organicznie związana z pieśnią-poezją. Ale – jakby mimochodem – definicję owej liry podaje w dalszej części wypowiedzi sam Przyboś:

to porównanie niczego bliżej nie określa i jako obraz jest ubogie w zestawieniu z porównaniem owej istotnej muzyczności (liry), jakiego użył w strofie drugiej (...jak żywemu orłu pióro; Aż z krwią, nierozłączona). Tyle tylko ta zbędna czwarta strofka poddaje, że trzeba prócz samej treści oddać w śpiewie lirycznym coś serdecznego... jakże to mało... [LD, 119]

Zapis: „owej istotnej muzyczności (liry)” [LD, 119], sugeruje, iż oba pojęcia mogą być stosowane wymiennie. „Lira” staje się zatem synonimem muzyczności utworu poetyckiego, owej „koniecznej w liryce muzyki” [LD, 119]. Krytyk umieszcza zatem obok siebie radość (uczucie) z muzycznością, którą uważa za wyznacznik prawdziwej liryki. Użyte przez niego porównanie, które – jak każde – „polega na zestawianiu jednego tematu (rzeczy) z innymi, które go jednocześnie objaśniają i wartościują”⁶⁰, pełni tutaj rolę narzędzia pomocnego w ocenie walorów artystycznych utworu Norwida. *Tetrium comparationis* stanowi tutaj brak: żywiołu muzyki w utworze poetyckim i serdeczności w kontaktach międzyludzkich. Tak samo jak wiersz wyzuty z muzyczności nie zasługuje – zdaniem Przybosia – na miano liryki, tak pozbawiona wzajemności i uczuć relacja nie może być nazwana przyjaźnią. Co ciekawe, porównanie w czwartej zwrotce *Liryki i druku* odnajduje również Elżbieta Feliksiak. Uczona stwierdza bowiem, iż „w porównaniu zwrotki czwartej – nie dopowiedzianym do końca,

⁶⁰ M. Korolko, *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa 1998, s. 79.

a zasygnalizowanym słowem <<także>> – zawiera się najostrejszy akcent krytyczny wiersza”⁶¹. Odwołuje się tutaj do wyznaczników formalnych – powtórnego w czwartej zwrotce spójnika. Ale – jak pamiętamy – słowo „także”, które „każe traktować opowiedziany przykład jako dalszy ciąg czegoś, co było poprzednio”⁶², łączy się przede wszystkim z parą czasowników „dać” – (także) „odda”, a więc wprowadza zależność między trzecią i czwartą zwrotką. Odniesienie do wcześniejszych wersów jest możliwe wtedy, gdy się pamięta, że „zwrotka trzecia wypowiada w formie dyskursywnej to, co poprzednio zostało wyrażone przez pełne ekspresji porównanie”⁶³, wcześniej, czyli w drugiej zwrotce. Nieporozumienie może wynikać tu z różnych sposobów rozumienia samego terminu porównanie: gdy będziemy traktować je jako dwuczłonową konstrukcję semantyczną, spiętą konkretnymi, bezwzględnie wymaganymi wyrażeniami, wypowiedzi Juliana Przybosia i Elżbiety Feliksiak pozostaną niejasne. Jednak, gdy zwrócimy uwagę na fakt, iż w tradycji retorycznej *exemplum*, które można uznać za odmianę przypowieści, a zatem odnieść również do strofy o handlarzu, bywa dzielone według podobieństwa lub niepodobieństwa zjawisk lub przedmiotów (odróżniając wszak *locus a simili* od *locus ex similibus*, czyli miejsce z podobieństwa od miejsca z porównania)⁶⁴, to dostrzeżemy, iż w każdej z tych analiz *Liryki i druku* użycie nazwy ‘porównanie’ wynika z dostrzeżonej przez interpretatorów związków między treścią drugiej a czwartej zwrotki. Oczywiście można tu zauważyć wyraźne analogie, czego dowodem jest chociażby komentarz Przybosia: lira nie stanowi dodatku do pieśni, a radość okazana drugiemu człowiekowi to nie suplement do handlowej transakcji. W tej kwestii zgadzam się całkowicie. Różnice pojawiają się dopiero w obrębie poszczególnych wykładni tej przypowieści- *exemplum*. Przyboś uważa ją za niepotrzebną redundancję, zwrotkę niemal pozbawioną walorów artystycznych, a przynajmniej w porównaniu z pozostałymi strofami bezbarwną i nieprzekonującą. „To porównanie niczego bliżej nie określa i jako obraz jest ubogie” [LD, 119] – pisze. Należy zwrócić uwagę, iż zarzut zbytniej ascezy wynika tu najpewniej z zawężenia pojęcia ‘obraz’ do konstrukcji semantycznej bazującej na figurach retorycznych, głównie zaś metafory. Tymczasem trudno oceniać wagę przypowieści o handlarzu, czy nawet jej wartość artystyczną, przyjmując za kryterium wyznaczniki obrazowości pośredniej. To raczej krótka fabuła, opis (potencjalnego) wydarzenia, a więc jeśli

⁶¹ E. Feliksiak, *Poezja i myśl...*, s. 66.

⁶² M. Głowiński, *Norwida wiersze-przypowieści...*, s. 262.

⁶³ E. Feliksiak, *Poezja i myśl...*, s. 66.

⁶⁴ J. Ziomek, *Retoryka opisowa*, Wrocław 2000, s. 108.

możemy użyć słowa obraz, to tylko jako synonimu przedstawionej tu sytuacji, ilustrującej pewną prawidłowość, którą powinniśmy dostrzec, by prawidłowo zinterpretować cały wiersz. Wydaje się natomiast, iż Przyboś dokonuje tu ekstrapolacji pojęcia obraz, w takim rozumieniu, jakie proponuje w swoich szkicach teoretycznoliterackich poświęconych metaforze. Nie dostrzega też (gwoździ ścisłości należy dodać, iż nie on jeden) ścisłych związków przypowieści o handlarzu z trzecią zwrotką. Stąd stwierdzenie: „to porównanie niczego bliżej nie określa” [LD, 119]. Rzeczywiście, zgodnie z logiką *exemplum*, ta względnie (!) autonomiczna całość „korzysta z relacji <<spoza sprawy>> jako planu wyrażania dla planu treści <<w sprawie>>”⁶⁵, ale jednocześnie silnie zaznacza swą przynależność do utworu przy pomocy nawiązań strukturalnych i – nie mniej ważnych – semantycznych. Co ciekawe, zdaje się, iż Przyboś nie tyle nie zauważa tych związków – w jego rozważaniach padają wszak słowa: ‘treść’ (rozpoczynające trzecią strofę) oraz ‘oddać’ (por. ‘odda’ ze zwrotki czwartej) – co raczej pomniejsza ich znaczenie, skupiając się na drugiej zwrotce, która stała się dlań głównym punktem odniesienia. „Trzeba prócz samej treści oddać w śpiewie lirycznym coś serdecznego... jakże to mało...” [LD, 119] – stwierdza. „Nie jest prawdą, że ta <<zbędna czwarta zwrotka>> poddaje tylko tyle. [...] Nie jest też prawdą, że – jeśliby nawet zwrotka ta oznaczała tylko upomnienie się o nieco serdeczności [...] – to byłoby to (w świecie Norwida!) <<jakże mało>>”⁶⁶ – ripostuje, nie zważając na rozczarowanie Przybosia, baczny czytelnik obu poetów. I wypada się z nim zgodzić. Wszak te cztery – podobno niepotrzebne – wersy rozpisują szereg wieloznacznych pojęć w konkretną opowieść, a zatem podpowiadają, jak interpretować najbardziej niezrozumiały dla Przybosia fragment wiersza. Dąbrowski przypomina również, iż

Obciążona jest ta zwrotka, dla J. Przybosia, [...] przypowieściową dydaktyką „wykładowcy”. Ale nie jest to prawda, że mamy prawo do kwalifikowania wersji tekstu jako wariantu kierując się – niechby i w niewielkim stopniu – własnym, prywatnym stosunkiem do moralistyki⁶⁷.

Kilka lat później *Lirykę i druk* zaliczył do *Norwida wierszy-przypowieści* Michał Głowiński, wskazując na ważne cechy tej małej, ale jakże ważnej, formy narracyjnej. A zatem nawet jeśli może nas razić kategoryczność stwierdzeń Przybosia niemal oskarżającego autora *Vade-mecum* o nadmierne moralizatorstwo, to trzeba przyznać, iż

⁶⁵ J. Ziomek, *Retoryka opisowa...*, s. 106.

⁶⁶ S. Dąbrowski, *Utarczki w sprawie Norwida...*, s. 55.

⁶⁷ S. Dąbrowski, *Utarczki w sprawie Norwida...*, s. 55.

w istocie przybliży nas on do odczytania zwrotki o handlarzu w kategoriach szeroko rozumianego *exemplum*, które często używane bywa w funkcji perswazyjnej⁶⁸. A skoro cały utwór jest wywodem skierowanym do Ty, to również i ta strofa stanowi jego fragment; jest nie tylko „unaoczniającą” interpretacją trzeciej zwrotki, ale też jednym ze skierowanych do śpiewaka-lirnika argumentów, przy pomocy których pragnie się go – zgodnie z etymologią łacińskiego *persuado*⁶⁹ – przekonać do swoich racji, jednocześnie wskazując najważniejsze właściwości omawianego przedmiotu. Norwid użyłby tu zapewne neologizmu – strofa o handlarzu, będąca integralną częścią utworu – *oczywistni*. Zarówno owemu śpiewakowi, którego od pierwszych słów namawia się do rozmowy, jak i czytelnikom, którym zdarza się czasem pobłądzić wśród meandrów tekstu.

Dla Przybosa jednak dużo bardziej istotna okazuje się – kilkakrotnie już przywołana – muzyczność, muzyka wiersza, niż zawarty w nim mechanizm objaśniania znaczeń. Skąd jednak takie zainteresowanie muzycznością i co właściwie Przybós rozumie pod jej pojęciem? Przytoczmy fragment, w którym podkreśla zalety poczynionej przez Norwida korekty:

Przyjrzyjcie się i posłuchajcie poprawkom dokonany w drugiej późniejszej redakcji, dokonany w czterech ostatecznie ustalonych zwrotkach. Wszystkie są trafne i sprawiają, że poemacik [...] brzmi harmonijnie [...]. Czy nie wymowniejsze, śpiewniejsze są [te] zdania [...], [LD, 119].

W wyniku zapewne niezamierzonej niezręczności stylistycznej, na pierwszy plan wybija się tutaj zalecenie: „posłuchajcie”. Przy zmienionym szyku (wystarczyłoby tym właśnie apelem do czytelników poprzedzić pytanie kończące ten fragment) inicjalna fraza zachowałaby pełną poprawność gramatyczną. Jednak prośba: „przyjrzyjcie się [...] poprawkom dokonany w drugiej redakcji” skłaniałaby raczej do cichej lektury, a nie do przeczytania zmodyfikowanych strof na głos. Do zmysłu słuchu odwołuje się Przybós jeszcze dwukrotnie. We wcześniejszym opisie lekturowych wrażeń również odnosi się do doznań słuchowych. „Kiedy przeżywam w uchu (eufonia) [...] wersję drugą tego utworu” [LD, 118] – od takiego zwierzenia rozpoczyna namysł nad dwoma najbardziej kłopotliwymi zwrotkami. Później zwrot „zastanówmy się” [LD, 118], zakładający więź między krytykiem a czytelnikami jego szkicu, którzy mają wspólnie snuć refleksje nad znanym, ale niekoniecznie dla wszystkich w pełni zrozumiałym wierszem Norwida, zmienia na formy „przyjrzyjcie się i posłuchajcie” [LD, 119].

⁶⁸ J. Ziomek, *Retoryka opisowa...*, s. 109.

⁶⁹ J. Ziomek, *Retoryka opisowa...*, s. 10.

Zamiast wspólnych rozważań proponuje tym razem weryfikację własnych tez. Weryfikację przy pomocy zmysłów: wzroku i przede wszystkim (!) słuchu. Można się zatem pokusić o stwierdzenie, iż muzyczność wiąże Przyboś przede wszystkim z brzmieniowym ukształtowaniem tekstu poetyckiego.

Ale i w wierszu Norwida znajduje się odwołanie do muzyki, które pośrednio uzasadnia zalecenie krytyka, by posłuchać tego utworu. Pomimo wielu zastrzeżeń, odnajduje w nim bowiem perfekcyjnie skomponowane fragmenty, które dodatkowo mogą stanowić znakomity przykład spójności między praktyką poetycką a poglądami autora, zawartymi bądź to w komentarzach do własnej twórczości, bądź w szkicach o wyrażnie teoretycznoliterackim, czy też filozoficznym charakterze. Przyboś podkreśla przede wszystkim optymalne zespolenie dźwięku i sensu, które wzajemnie się dopełniają, tworząc nową jakość poetycką: „Często przytacza się piątą w pierwszej, a trzecią w drugiej redakcji zwrotkę, której brzmienie i sens tak się doskonale złączyły, że najlepiej – w tym utworze – urzeczywistniają Norwidowski ideał śpiewu lirycznego” [LD, 118]. Przypomina to wcześniejsze stwierdzenia Mieczysława Jastruna, który we wstępie do *Myśli o sztuce i literaturze*, wydanych w 1960 roku, a więc sześć lat przed ukazaniem się w „Poezji” szkicu Przybosia, napisał: „Liryka i druk [...] określa i wyraża ideał poetycki Norwida”⁷⁰. Można by zatem zapytać za Ryszardem Krynickim, który również przytacza tę opinię: „Jaki był zatem ideał poetycki Norwida?”⁷¹ Autor *sponad* po części odpowiada na to pytanie, odwołując się przy tym – po raz kolejny – do wiedzy czytelników dziewiętnastowiecznego poety, którzy powinni przecież znać jego zapatrywania, częstokroć niezwykle krytyczne, na ówczesny kształt liryki polskiej. Tłumaczy bowiem: „Chodziło Norwidowi, jak wiadomo, nie o łatwą śpiewankowość, o przygawkę [...]” [LD, 118]. Echa tych spostrzeżeń łatwo odnaleźć zarówno we wstępie do *Vade-mecum*, jak i w licznych listach Norwida skierowanych do przyjaciół, którym przedstawia swoje poglądy. Nierzadko są to wyjaśnienia pełne wzburzonych emocji, w których zagorzale broni nieregularności rytmicznej utworów, wytykanej mu częstokroć jako uchybienie w poetyckim rzemiośle:

Nie róbcież z Ody mazurka!... zawsze mazurka!...i siekankę... [...]

O! Barbarzyńcy....

Kiedyż i kiedyż, i kiedyż z tej młockarni i z tego cepami wybijanego wyjdą rytmu? Czytać nie umiejący inaczej, jeno w butach do mazura zrobionych podrygając liczebnie.

Pojęcia najmniejszego a najmniejszego o pieśni nie mają – mazurek i siekanina!... [PWsz IX, 328-329]

⁷⁰ C. K. Norwid, *Myśli o sztuce i literaturze*, wybór M. Jastrun, Warszawa 1960, s. 6.

⁷¹ R. Krynicki, *Wygłos pierwszy*, „Nurt” 1971, nr 9, s. 34.

Tak pisał Norwid w listach do Bronisława Zaleskiego. Bliźniaczo podobne sformułowania pojawiają się również w korespondencji z Władysławem Bentkowskim:

Zawsze mazurek!

Ani Polacy, ani język polski nie mają pojęcia o istnej liryce – to, co Polacy nazywają liryką, jest zawsze mazurkiem i tętmem pańszczyźnianych cepów na klepisku – to zawsze młockarnia i pańszczyzna – kroku w niczym nie zrobili na przód – oni by radzi lirykę Ezechiela na nutę *Trzeciego maja* mazurkiem podrygać w butach palonych – ram tam tam! ram tam tam! [PWsz IX, 331]

Jak widać występował autor *Ogólników* głównie przeciw natrętnemu sylabizmowi, nieuchronnej powtarzalności, która zakłada ekwiwalencję poszczególnych jednostek brzmieniowych i – co się z tym wiąże – całkowitą przewidywalność rytmicznego schematu. Tego chciał Norwid uniknąć, oferując w zamian takie rozwiązania formalne, które – przez zakłócenie oczekiwanej powtarzalności brzmień i zróżnicowanie długości wersów – miały wyrwać czytelników z myślowej inercji i zwrócić ich uwagę na semantyczne jakości tekstu⁷². Wydaje się, iż są to założenia szczególnie bliskie również samemu Przybosiowi. On również przeciwstawiał się nadmiernej jednostajności rytmicznej wiersza, która miast pobudzać do refleksji, mogła wywołać u odbiorcy nadmierną senność albo rozdrażnienie wciąż powracającym dźwiękiem dokładnego, parzystego rymu:

Rytm jest dla mnie ważną sprawą. [...] nie znoszę rytmów monotonnych, równosylabicznych, tradycyjnej usypiającej kołysanki. Dążę do tego, aby frazy rytmiczne, tj. poszczególne linijki wierszowe były na ogół różne, ale by całość utworu posiadała pewien wspólny prąd rytmiczny. [...] I właśnie idzie mi nie o co innego, jak tylko o to, żeby uchwycić ten rytm dla każdego poszczególnego utworu jedyny i niepowtarzalny. A teraz sprawa rymu, która u mnie łączy się ściśle z odczuciem rytmu. Jak nie znoszę wierszy monotonnych rytmicznych, tak nie lubię rymów bezpośrednio o siebie uderzających i używam ich bardzo rzadko. Idzie mi o to, aby cały utwór był opłatany współbrzmieniami narzucającymi się, odległymi. [...] I jeszcze jedno: z tego dążenia do oplatania całego wiersza siatką współbrzmień, płynie u mnie naturalna chęć do rymów i asonansów wewnętrznych, ukrytych wewnątrz linii wierszowej⁷³.

Czyż nie przypomina to słynnych Norwidowych fraz: „Rym?... we wnętrzu leży, nie w końcach wierszy, / Jak i gwiazdy nie tam są, gdzie świecą!”⁷⁴ Zauważmy, iż w swoim szkicu Przyboś przypomina inny fragment *Kolebki pieśni*, skąd pochodzi przytoczony fragment. Czyni to, aby wyjaśnić właśnie kwestię muzyczności *Liryki i druku*. A może być ona rozumiana co najmniej dwójako. Krytyk zwraca uwagę głównie na warstwę

⁷² W tradycji teoretycznoliterackiej tego typu zabiegi nazywane są *efektem zawiedzionego oczekiwania*. Zob. *Słownik terminów literackich...*, s. 493.

⁷³ J. Przyboś, *Linia i gwar*, t. 2, Kraków 1959, s. 298-299.

⁷⁴ *Kolebka pieśni (Do współczesnych ludowych pieśniarzy)*, PWsz II, 114.

foniczną utworu; podkreśla harmonię brzmienia, śpiewność, wreszcie – idealną w piątej zwrotce komunę dźwięku i sensu. Ale też w jego ujęciu tak rozumiana muzyczność, którą wszak można wykazać przy pomocy prostych procedur analitycznych właściwych badaniu języka artystycznego, staje się „kryterium jakości poezji”, a zatem służy wartościowaniu utworu. To właśnie wrażenie, iż zdania z drugiej redakcji wiersza są „wymowniejsze, śpiewniejsze”, stanowi podstawę uznania ich za wariant zdecydowanie lepszy od poprzedniego. Wedle oceny Przybosia dokonane przez Norwida poprawki są „trafne”. Pamiętajmy jednak, iż muzyczność, która przejawia się głównie „w sferze brzmieniowości danego tekstu [...] jest tym mocniej uargumentowana, im więcej odnajduje się dodatkowych sygnałów tekstowych, a zatem jeśli ujawnia się również poprzez różnorodne typy tematyzowania muzyki”⁷⁵. W *Liryce i druku* nietrudno wszak o odniesienia do sfery szeroko pojętej muzyki. Znajdziemy co najmniej kilka słów, które mogą uzasadnić Przybosiowe odwołanie się do argumentów „muzyczności” utworu. Już w pierwszym wersie napotykamy wyraz ‘śpiewam’. W funkcji negatywnego przykładu przywołane są ‘przygawki’. Najczęściej pojawia się nazwa instrumentu muzycznego lub jego elementu, pełniącego w tym wypadku rolę *pars pro toto*. Każde z nich – zarówno ‘lira’, jak i ‘struny’, pada w wierszu trzykrotnie. To właśnie ‘lirę’ utożsamia Przybós z muzycznością, która rozstrzyga o ostatecznym zakwalifikowaniu utworu w obręb prawdziwej poezji, czyli poezji lirycznej. Świadczy o tym użyte przez niego sformułowanie: „owej istotnej muzyczności (liry)” [LD, 119], które sugeruje wymiennność obu pojęć, ich synonimiczność. Wreszcie – w piątej strofie – natrafimy na epitet ‘muzykalny (porządek)’, który ostatecznie powinien rozwiązać wszelkie wątpliwości. Czy tak się jednak stanie? Czy zawierzemy interpretacji Przybosia? Zanim przyjrzymy się tej najbardziej – wg krytyka – dopracowanej strofie, doskonale integrującej dźwięk i sens w spójną całość, sięgnijmy do jej pierwszej redakcji:

O! żar słowa i treści rozsądek,
I niech sumienia berło
W muzykalny łączą się porządek
Słowem każdym, jak perłą!

⁷⁵ A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2001, s. 56-57. Szczególnie istotny dla tego fragmentu naszych rozważań jest rozdział *Muzyczność – muzyczność dzieła literackiego*, s. 43-71.

Rozpoczyna się prostym – o ile nie najprostszym⁷⁶ – wykrzyknieniem: „O!”, które nie tylko służy wyrażeniu emocji, ale też wzmacnia znaczenie następującej po nim frazy. Zwróćmy uwagę, że cała zwrotka jest wysoce ekspresyjna: okrzyk „O!” poprzedza jedno tylko zdanie, również zakończone wykrzyknieniem. Sformułowane w trybie postulatycznym, zaznaczonym przez partykułę ‘niech’, sprawia jednocześnie wrażenie wypowiedzi podniosłej, która zarówno dowodzi zaangażowania mówiącego, jak i pośrednio wskazuje na wagę poruszanych przez niego kwestii. Tu też – w przeciwieństwie do poprzednich zwrotek – po raz pierwszy nie pojawiają się bezpośrednie zwroty do adresata. Ogólna formuła utworu nie ulega oczywiście zmianie – także ten fragment skierowany jest do *ty*, do drugiej osoby, którą umownie nazwaliśmy śpiewakiem, cantorem lub – ze względu na wykorzystywany instrument – lirnikiem. Brak natomiast gramatycznych sygnałów takiego nastawienia, potwierdzanego wcześniej przez zaimki i – przede wszystkim – czasowniki w drugiej osobie liczby pojedynczej. Co ciekawe, zmniejsza się częstotliwość ich występowania: od czterech (oprócz zaimków ‘*ty*’ i ‘*twym*’) w pierwszej strofie (‘powiadasz’, ‘myślisz’, ‘oszukasz’, ‘jesteś’), poprzez pojedyncze w kolejnych trzech zwrotkach (‘nie zwij’, ‘wypowiesz’, ‘maszże’), aż do całkowicie pozbawionych takich form całości piątej i szóstej. Teraz bowiem opisuje się pożądaną sytuację: „O! żar słowa i treści rozsądek, / I niech sumienia berło / W muzykalny łączą się porządek”. „Żar słowa” może sugerować żarliwość mówiącego, jego zaangażowanie, zapał, z jakim coś (lub się) wypowiada. A jak napisał Norwid we wstępie do *Rzeczy o wolności słowa*: „Głos żywy ma to do siebie, że nikt nigdy po dwa razy nie wypowiedział tychże samych słów tymże samym wydźwiękiem i gestem” [PWsz III, 561]. *Żar słowa* zakłada bezpośredni kontakt między ludźmi i podkreśla, w przeciwieństwie do drugiej części wersu, w której pojawia się „treści rozsądek”, zmysłowy charakter wypowiedzi. Zwraca uwagę na elementy suprasegmentalne, które przynależą nie do systemu językowego, lecz objawiają się w akcie wypowiadania. Do nich właśnie należą ‘wydźwięk’, a zatem sposób artykulacji, ton głosu, jego doniosłość (regulowana przez dystans między rozmówcami) i towarzyszące mówieniu gesty, które nie tylko informują nas o stosunku mówiącego do wypowiadanej treści, ale też pozwalają, na podstawie zależności proksemicznych, wnioskować o charakterze relacji między nadawcą komunikatu i jego odbiorcą. Zaproponowany kierunek interpretacji nie powinien zresztą dziwić – takie

⁷⁶ Pod względem artykulacji najprostszym wykrzyknieniem byłoby a!, wykonywane przy wydechu. Nie wymaga ono bowiem – zważywszy na jakość samogłoski – określonego układu ust podczas wymowy.

odczytanie piątej zwrotki jest wszak prostym rozwinięciem poruszanej wcześniej problematyki. Zarówno trzecia, jak i czwarta strofa, choć każda z nich w skrajnie odmiennym trybie, zgłębiały przecież kwestię relacji międzyludzkich, w dużej mierze zapośredniczonych właśnie przez mowę. Metafora „żar słowa” dotyczy zatem formy przekazu; pozwala też domyślać się pewnej bliskości między mówiącymi, przynajmniej takiej, która nie tylko umożliwia rekonstrukcję znaczeń danego wyrazu, ale też sensualny odbiór wypowiedzi; w bezpośrednim kontakcie stanowi to niezbywalny warunek porozumienia. Oprócz „żaru słowa” musi się jednak jeszcze pojawić „treści rozsądek”; oprócz formy przekazu – jej zawartość. Zdaniem Norwida:

Akt, w którym treść a forma najnierozdzielniej dopełniają się wzajem, jest słowo.
Słowo, które powiadam, np. „Ojcie!” – dopóki je powiadam, nie może być na treść i formę rozdzielonym, bo nie istniałoby zupełnie, chyba jako akt psychiczny w duchu.
Nie uważajmy zatem, na co się dzieli słowo, ale z czego się składa. [PWsz VI, 311]

Nie należy zatem separować formy od treści, choć od wieków przyzwyczajeni jesteśmy traktować te pojęcia jako człony opozycji. To nie są niezależne całości, lecz jej – wzajemnie się dopełniające – komponenty. Norwid, tłumacząc: „słowo, które wypowiadam [...] dopóki je wypowiadam, nie może być na treść i formę rozdzielonym” zwraca uwagę na czasowość mowy i jedność słowa, urzeczywistniającą się w pełni dopiero w momencie jego wypowiadania. Właściwy zdaniom fazowym spójnik ‘dopóki’ zwraca uwagę na akt mówienia, a ściślej – na długość jego trwania, warunkującą zespolenie formy i treści słowa. Stąd argumenty Przybosa: „Zamiast <<niech się łączą>> powiedział poeta mocniej <<niech się złączą>> – i miał rację” [LD, 120], który próbuje objaśniać „o ileż lepsza jest strofa trzecia w drugiej redakcji” [LD, 120], początkowo mogą się wydać niezbyt przekonujące. Sformułowanie użyte w pierwszej wersji tekstu:

O! żar słowa i treści rozsądek,
I niech sumienia berło
W muzyczny łączą się porządek

akcentuje bowiem procesualność mowy: „żar słowa” i „treści rozsądek” jednoczą się w momencie, kiedy je wypowiadam. „Łączą się” – teraz, ponieważ „mówienie jest zdarzeniem aktualnym”⁷⁷. Ale jest też „aktem przejściowym, przemijającym”⁷⁸. Jak to

⁷⁷ P. Ricoeur, *Struktura, wyraz, zdarzenie*, przeł. E. Bieńkowska, w: tegoż, *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*, przeł. E. Bieńkowska, H. Bortnowska, S. Cichowicz i inni, wybór, opracowanie i wprowadzenie S. Cichowicz, Warszawa 1985, s. 303.

⁷⁸ P. Ricoeur, *Struktura, wyraz, zdarzenie...*, s. 303.

określił Norwid: „słowo raz rzeczzone ma niepowrotność swą [PWsz III, 561]. Różnica między sformułowaniami: niech się łączą oraz niech się złączą polega bowiem po pierwsze: na przesunięciu zjawiska w czasie, po drugie – i o to być może upomina się krytyk – na jego zupełności, a zatem całkowitym połączeniu trzech wymienionych wcześniej elementów. Zmiana czasu teraźniejszego (‘łączą się’) na przyszły (‘złączą się’) nie wpływa na modalność wypowiedzi, cały czas utrzymaną w trybie postulatywnym, powoduje jednak – co zauważył Przyboś – intensyfikację znaczenia. Ale autorem *Liryki i druku* mogły kierować też inne względy: wprowadzając formę dokonaną uzgodnił bowiem czasy w dwóch ostatnich zwrotkach. Finalną strofę otwiera bowiem stwierdzenie „poznam”, które – podobnie jak „złączą się” – odsyła nas do projektowanej dopiero sytuacji. Jak jednak wobec tego uzasadnić pojawiający się w trzecim wersie epitet ‘muzykalny’?

Co mają wspólnego słowo i sumienie z rygorem muzyki? Wbrew pozorom – wiele, choć „nam, ludziom epoki nowożytnej, może się to wydawać nieco paradoksalne”⁷⁹. Niegdyś uważano, iż „muzyka musi być dostosowana do mowy”⁸⁰ - i też słowo pojawia się jako pierwsze. Ale też nie chodzi tu o muzykę w ogólności, lecz o „muzykalny porządek”. O zespolenie „żaru słowa”, „treści rozsądku” oraz „sumienia berła” wedle właściwych muzyce reguł. Inicjalny wers wyodrębnia dwa komponenty tego wedle właściwych muzyce zasad tworzącego się (!) ładu: „żar słowa” i „treści rozsądek”. „Żar”, który się odczuwa i „rozsądek”, odwołujący się do władz umysłu znajdują się tu na przeciwległych krańcach, zupełnie jakby chiazm miał podkreślić kontrast między nimi. Od wieków przywykliśmy wszak do rozdzielania – przynajmniej w filozoficznej refleksji – zmysłów i intelektu. Ale mają one stanowić nierozdzieloną całość – tak nierozdzielną, jaką jest – przypomnijmy treść wcześniejszych zwrotek – człowiek, o którym święty Tomasz z Akwinu pisał: *ipse idem homo est qui intelligit et senit*.⁸¹ Podobną dwoistość dostrzegał w muzyce inny średniowieczny filozof, który w rozprawie *O porządku* (!) zaproponował taką oto definicję: „dyscyplina, w której uczestniczą i zmysły, i myśl, otrzymała nazwę muzyki”⁸².

Zdaniem Augustyna – bo to właśnie o jego ustaleniach mowa – i scholastyków, którzy poszli jego śladem, ta myślowo-zmysłowa biegunowość jest w muzyce rzeczą o kapitalnym znaczeniu.

⁷⁹ E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej*, przeł. Z. Skowron, Kraków 1997, s. 81.

⁸⁰ E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej...*, s. 63.

⁸¹ *Tym samym bowiem człowiekiem jest ten, który poznaje intelektualnie i zmysłowo*. Por. M. A. Krapiec, *Ciało jako współczynnik...*, s. 11.

⁸² E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej...*, s. 78. Por. Św. Augustyn, *Pisma filozoficzne*, t. 4, przeł. J. Modrzejewski, Warszawa 1954.

Podobnie zresztą jak w innych sztukach performatywnych, czyli wymagających wykonania lub odegrania [...]⁸³.

Ta ostatnia uwaga, choć odnosi się do sztuki, utwierdza nas jednak w przekonaniu o trafności dotychczasowej interpretacji – konieczne jest nawiązanie kontaktu między nadawcą komunikatu i jego odbiorcą. Wreszcie muzyka ma również „charakter wiedzy etycznej”⁸⁴. Skąd jednak ta widoczna w wierszu trójdzielność? Oprócz „żaru słowa” i „treści rozsądku” pojawia się wszak jeszcze – w następnej linii – „sumienia berło”. To właśnie ono poprzedzone jest postulatywnym ‘niech’. Jako symbol władzy i siły twórczej staje się nadrzędne wobec dwóch pozostałych komponentów... słowa. Stanisław Dąbrowski od ich doskonałego zespolenia uzależnia jakość poezji:

Poetyckie spełnienie osiąga się we wzajemnym dopełnieniu różnych elementów, w przełamaniu ich osobności. Układ ich współistnienia określony jest w zwrotce piątej. Wyliczmy je najpierw:

A. „żar słowa”: [...] żywe drzenie; przenikające poruszenie wewnętrzne, pełne życzliwego wesela,

B. „treści rozsądek”: element dyskursywny, treść oschła w rzeczowości,

C. sumienie: odpowiedzialność etyczna poety,

D. „muzykalny porządek”: idealny ład piękna lirycznego.

[...] Jeśli w „berle” dostrzec znak dyspozycyjnej nadrzędności i władzy, to A i B podlegają C, które – wraz z nimi – jest podległe (objęte przez) D. Każdy z tych elementów jest doniosły, ważny i nieodzowny. Ta ich jednoczesna ważność nie stoi jednak na przeszkodzie ich hierarchizacji, będącej już elementem ładu, który ma ogarnąć całość⁸⁵.

W jego ujęciu „żar słowa” wiąże się nie tylko z doznaniem zmysłowym, ale również z „poruszeniem wewnętrznym”, osobistymi odczuciami. W relacji nadawca-odbiorca mogą być one podzielane, współ-odczuwane, czasem – odrzucane; tej kwestii jednak badacz nie porusza. „Żar słowa” sytuuje wyrażnie w obszarze ekspresji twórczej, pomija jednak owo *ty*, do którego ma być skierowany przekaz. Skupia się nie na komunikacji, lecz na sposobie wyrażania poetyckiej treści przez świadomego swoich możliwości artystę. Tymczasem, chociaż „idea ekspresji adekwatnej, w której element znaczący pokrywałby bez reszty element znaczony, jest, podobnie jak w końcu idea całkowitego skomunikowania się, niepewna i krucha”⁸⁶, to jej urzeczywistnienie wymaga obecności odbiorcy.

Moje komunikowanie się z innymi nie polega na tym, że umieszczam całą swoją myśl w wyrazach, z których mieliby ją czerpać, ale na tym, że układam – za pomocą gardła, głosu,

⁸³ E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej...*, s. 78-79.

⁸⁴ E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej...*, s. 81. Wedle koncepcji Boecjusza muzyka ludzka, „*musica humana* odzwierciedla [...] – w jedności duszy i ciała – muzykę sfer”.

⁸⁵ S. Dąbrowski, *Utarczki w sprawie Norwida...*, s. 54.

⁸⁶ M. Merleau-Ponty, *Proza świata. Eseje o mowie*, wybrał i wstępem opatrzył S. Cichowicz, przeł. E. Bieńkowska, S. Cichowicz, J. Skoczylas, Warszawa 1999, s. 139.

intonacji, a także oczywiście wyrazów, konstrukcji, które wybieram, czasu, który postanawiam dać poszczególnym częściom mojego zdania – zagadkę, [...] którą ten drugi, słuchający w milczeniu tej melodii, pełnej zmian klucza, wzniesień i spadków [...] wypowiada wraz ze mną, co właśnie jest rozumieniem⁸⁷.

Innymi słowy: „morfem gramatyczny nigdy nie pokrywa się z tym, co można by nazwać morfemem <<ekspresywnym>>”. Dlatego też – choć daleka jestem od zawężania tematyki wiersza Norwida do zagadnień tylko poetyckiej ekspresji (jeśli rzeczywiście jej on dotyczy, to tylko w niewielkim stopniu i niejako na marginesie tego, co należałoby określić jako zagadnienie relacji ja-ty) – „żywe drżenie” musi towarzyszyć „oschłej w rzeczowości treści”. Jednak, jak mi się wydaje, ów „treści rozsądek”, czy – jak go nazywa Stanisław Dąbrowski – „element dyskursywny” wcale nie musi być jednak... oschły, nudny lub też zastygły w niezrozumiałym albo wieloznacznym pojęciu. W *Liryce i druku* nie odnajduję bowiem żadnych podstaw do takiej waloryzacji. W pełni zgadzam się jednak z badaczem, kiedy pisze, że „Każdy z tych elementów jest doniosły, ważny i nieodzowny. Ta ich jednoczesna ważność nie stoi jednak na przeszkodzie ich hierarchizacji, będącej już elementem ładu, który ma ogarnąć całość”⁸⁸. Zaproponowany przez uczonego schemat doskonale zresztą ilustruje zależności, na które wskazuje strofa Norwidowego wiersza. Spójrzmy:



Trudno jednak „muzykalny porządek” utożsamić z „idealnym ładem piękna lirycznego”, chociaż takie rozumienie bez wątpienia znalazłoby pełne oparcie w drugiej redakcji wiersza, pozbawionej dwóch zwrotek, które uparcie nakazują doszukiwać się wszędzie wymiaru ludzkiego, inter-(nie tylko intra)personalnego, pytać o to, co się dzieje między ja i ty, co może dać... „ciało ciała”. A „kim jest człowiek? [...] Czy może być wyłącznie kalkującym rozsądkiem? Czy może być samym zapatrzonym w idee rozumem? Czy może być samą zmysłowością, bawiącą się pięknem tego świata? Wiadomo, że musi być czymś więcej. Czym?”⁸⁹ – pyta w szkicu o sumieniu romantycznym Józef Tischner. Oprócz „treści rozsądku” i „żaru słowa” pojawia się

⁸⁷ M. Merleau-Ponty, *Proza świata...*, s. 139.

⁸⁸ S. Dąbrowski, *Utarczki w sprawie Norwida...*, s. 54.

⁸⁹ J. Tischner, *O sumieniu romantycznym słów kilka*, w: C. K. Norwid, *Sumienie słowa. Wybór z listów i rozpraw*, Wrocław 2004.

wszak w wierszu Norwida trzeci komponent, dzięki któremu są one władne się połączyć w całość, stworzyć pełnię. Jest nim „sumienia berło”. Domyka ono ową doskonałą, trójdzielną, jedność (która od XIV wieku, w postaci tzw. *tempi ternari*, była pożądana również w muzyce⁹⁰).

Oczywiście można też, jak czyni to Stanisław Dąbrowski, przypomnieć, że „pisze to Norwid, katolik”, (Przyboś w innym miejscu nazwie Norwida „anachronicznym uczniem komentatorów Biblii”[PN, 110]), ale to spostrzeżenie, choć trafne w odniesieniu do wielu utworów dziewiętnastowiecznego poety, nie dość czytelnych bez kontekstu chrześcijańskich wykładni, tutaj niewiele jeszcze wyjaśnia. Co ciekawe, autor *Zapisków bez daty* w kluczowym dla *Liryki i druku*, bo tylko jej poświęconym, szkicu, w ogóle nie porusza tych zagadnień. Omawiając piątą strofę skupia się raczej na problemach – można by rzec – natury stylistycznej. Konfrontuje ze sobą obie wersje zwrotki:

5.
O! żar słowa i treści rozsądek,
I niech sumienia berło
W muzykalny łączą się porządek
Słowem każdym, jak perłą

[III]
O! niechże słów żar i niech treści rozsądek,
I niech sumienia berło,
W muzykalny złączą się porządek
Słowem każdym, jak perłą.

i stara się wykazać, iż druga z nich przewyższa początkową nie tylko pod względem poetyckiego kunsztu, ale też siły wyrazu i logiki. Wskazuje na niepotrzebne jego zdaniem powtórzenie leksemu, które uważa po prostu za językową nieporadność, skorygowaną później przez autora: „Zwróćcie uwagę, że według pierwszej redakcji <<żar słowa>> ma się łączyć <<słowem każdym>>” – przecież to jakaś niezręczna tautologia” [LD, 121]. Dzięki użyciu liczby mnogiej strofa najwyraźniej zyskuje na jasności, ale w wypowiedzi Przybosia i tak pojawia się cień wahania: „Natomiast <<żar słów>> może się i winien się łączyć <<słowem każdym>>, jak perłą, w ów <<muzyczny porządek>>. Nieprawdaż?” [LD, 121] – dopytuje, jakby nie do końca przekonany o konieczności tego związku. Tymczasem dla mówiącego w *Liryce i druku* podmiotu jest on całkowicie niezbędny. W nowej wersji utworu wyeksponowana została partykuła ‘niech’; pojawia się trzykrotnie: w pierwszym wersie, wzmocniona przez ‘że’ („*niechże*”) i powtórnie przywołana zaraz po spójniku oraz w kolejnym, który rozpoczyna. Anaforyczne „*O! niechże*” oraz „*I niech*” intensyfikują życzenie mówiącego, zwłaszcza, że owo na poły rozkazujące *niech* poprzedza każdy z

⁹⁰ E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej...*, s. 105.

wymienionych elementów: „*O! niechże słów żar i niech treści rozsądek, / I niech sumienia berło*” – powtarza inicjator dialogu z lirnikiem niby w jakimś wolicjonalnym transie. Trudno natomiast ocenić, który z wariantów jest bardziej celny: czy „żar słowa” i „słowem każdym”, czy też „żar słów” i „słowem każdym”. Dotychczas „żar słowa” odczytywaliśmy jako metaforę, która nazywa jeden z elementów, komponent pewnej całości. Czy wprowadzenie liczby mnogiej zmienia tę interpretację? Spójrzmy: „*słów żar*” nie staje się dzięki formie *pluralis* czymś zasadniczo innym, na przykład stałą właściwością słów, przysługującą im zawsze, bez względu na okoliczności, zachowuje też swój walor nazywania sfery odczuwanej zmysłowo i status jednego z trzech komponentów idealnej całości. Natomiast znaczenie mnogości zawiera się już w sformułowaniu: „*słowem każdym*”. Zaimek ‘każdy’ zazwyczaj wyodrębnia jednostkę z większej grupy przedmiotów, w tym wypadku wyrazów, wypowiedzianych słów. Ową jednostkowość i szczególną wagę słowa dodatkowo podkreśla użyte w ostatnim wersie porównanie: „*słowem każdym jak perłą*”. Zauważmy, iż wyraz perła – użyty w liczbie pojedynczej – oznacza tutaj coś niezwykle rzadko spotykanego, o wyjątkowej wartości. Stąd można wnioskować, iż w pierwszej redakcji tekstu nacisk został położony właśnie na unikalność i niepowtarzalność mówionego słowa, które zawsze pojawia się tu, bez względu na użyty przypadek, w formie *singularis*. Ale też nie sposób przeceniać wagi tego zabiegu: wszak zarówno zaimek *każdy*, jak i określenie (*muzyczny*) *porządek* zwracają uwagę, iż ową pojedynczość należy przekroczyć, co nie zmienia faktu, iż każde z osobna słowo zachowuje walor wyjątkowości. Na straży tych znaczeń stoi symbolika perły, która ze względu na swą nieskazitelną, wspaniałą blask i kulisty kształt uważana była za ucieleśnienie doskonałości⁹¹. Ale ową doskonałość (czy też jej sugestię) odnajdziemy w wierszu Norwida już wcześniej – w dwóch pierwszych wersach omawianej strofy, gdzie pojawia się zastanawiająca trójdzielność: „żar słowa”, „treści rozsądek” i „sumienia berło” mają wspólnie stworzyć pełnię według zasad muzycznego porządku. Trójka „jest wyobrażeniem zasady jako liczba doskonała, synteza jedności i dwójki”⁹². To połączenie – jedności i dwójki – zdaje się odzwierciedlać konstrukcja strofy: pierwszy wers w obu redakcjach jest wyrażeniem, z wyłączeniem ekspresywnego „O!”, dwudzielny, kolejny natomiast zawiera tylko jeden element pożądanej spójni: „berło sumienia”. Układ trójkowy można zresztą dostrzec w samej strukturze utworu (mam na myśli jego początkową redakcję). Zbudowany jest z

⁹¹ W. Kopaliński, *Słownik symboli...*, s. 307.

⁹² W. Kopaliński, *Słownik symboli...*, s. 433.

sześciu zwrotek, które wyraźnie tworzą trzy powiązane ze sobą całości. Strofy I i II wprowadzają czytelnika w samo serce problemu, rozwijanego następnie w dalszej części wiersza. Pierwszy wers inicjuje dialog, którego celem jest wyjaśnienie nie tylko kwestii związanych z liryką (i drukiem, jak sugeruje tytuł), ale również zwrócenie uwagi na istotę międzyludzkich relacji. Nie bez powodu wiersz rozpoczyna się od słowa *ty*. Zwróćmy uwagę, iż z punktu widzenia zasad gramatycznych i logiki całego zdania, pojawienie się zaimka *ty* przed czasownikiem, jest gestem zbędnym, niepotrzebną redundancją. Jego obecność można jednak motywować co najmniej na dwa sposoby. Jednym z nich będzie argument przemawiający za zachowaniem regularności rytmicznej strofy – co, jak wiemy, nie było dla Norwida wartością nadrzędną, decydującą o ostatecznym kształcie wersu w oderwaniu od innych czynników. *Liryka i druk* jest jednak – wbrew odczuciom Przybosa – utworem niezwykle regularnym. Rymy krzyżowe wiążą tu wersy o tej samej ilości sylab (10, 7, 10, 7) i ta zasada utrzymana jest konsekwentnie w obrębie całego wiersza. Zatem zaimek *ty* rzeczywiście dopełnia intonacyjny schemat wersu. Ale jednocześnie – nie zapominajmy – stanowi niezwykle czytelny sygnał utworu utrzymanego w konwencji *Du-Lyrik*. To jednak nie wszystko. Informację o osobie zawiera już czasownik „powiadasz”. Wyodrębnienie owego *ty*, które otwiera wiersz (szyk „Ty powiadasz” wydaje się bardziej naturalny, zgodny wymogami polskiej składni, ale układ *powiadasz ty* również można uznać za poprawny, choć niewątpliwie – przez wrażenie zamierzonej inwersji – bardziej ekspresywny) zwraca przede wszystkim, za sprawą wyeksponowanej kategorii fleksyjnej, powtórzonej przez czasownik, na osobowy charakter przedstawionej relacji. Pierwsza strofa jest bowiem zapisem – bez względu na to, co będziemy mówić o jej tematyce – sytuacji komunikacyjnej. Tego podważyć nie sposób. Zwłaszcza, iż pierwszemu wyrazowi inicjalnego wersu odpowiada pierwsze słowo ostatniego wersu tej zwrotki: taki układ tworzy zewnętrzną klamrę, która łączy dwa, uzgodnione ze sobą leksemy: „Ty [...] jesteś”:

Ty powiadasz: „Śpiewam miłosny rym...”
 Myślisz? że mnie oszukasz:
 Nie czuję strun, drżących pod palcem twym –
 Jesteś poezji drukarz!

Nieprzypadkowy jest też układ wyodrębnionych przy pomocy kursywy czasowników. Powtarza się on bowiem, w różnych konfiguracjach, w każdej z początkowych strof trzech następujących całości znaczeniowych, które, choć możliwe do wydzielenia,

pozostają ze sobą w ścisłym związku. A zatem analogii można się doszukiwać pomiędzy zwrotkami I, III i V. Podkreślone czasowniki łatwo przypisać do czterech kategorii: czasowniki mówienia (*verba dicendi*), czasowniki mentalne (obejmujące nazwy myślenia i sądu), czasowniki percepcji (*verba sentiendi*) oraz odnoszące się do bycia *verba essendi*⁹³. Aby maksymalnie uprościć ich wskazywanie i frekwencję w poszczególnych zwrotkach, proponuję zestawienie tabelaryczne. Kryterium wyodrębniania poszczególnych słów lub figur (metafor) będzie oparte na podobieństwie i zależnościach semantycznych, bez względu na przynależność do konkretnej części mowy, czy formę fleksyjną wyrazu. Przywołane wyżej kategorie są zatem w dużym stopniu umowne: chodzi głównie o zakreślenie pewnych obszarów ludzkiej działalności. Stąd bardzo uproszczony podział na: mówienie, myślenie (sądzenie, władze intelektualne), percepcję (postrzeganie, odczuwanie) i... bycie, zaakcentowane na samym początku przez stwierdzenie: „jesteś”.

Takie rozpisanie, beznamiętny podział tekstu wiersza, nawet jeśli początkowo może się wydawać nadużyciem, pozwala jednak uwidocznić zależności, które do tej pory nie były dostrzegane przez badaczy. Oprócz dotychczas wskazywanych *stricte* strukturalnych powiązań uwidacznia bowiem związki semantyczne. Zaświadcza tym samym nie tylko o spójności wiersza, ale również uzasadnia obecność trzeciej zwrotki, która stała się powodem oskarżania Norwida o niezrozumiałość poetyckiej mowy. Trójdzielność, tak wybijająca się w piątej strofie, okazała się zasadą porządkującą całość utworu. Jeśli bowiem spojrzymy zaproponowane kategorie podziału, które podsuwa nam wszak sam wiersz, to stanie się jasne, iż są one konwencjonalne, ale jednocześnie silnie zakorzenione nie tylko w myśleniu potocznym, ale też w tradycyjnej refleksji filozoficznej. Zwłaszcza centralnie umieszczone myślenie i percepcja przypominają słynne *res cogita* i *res extensa*. Jednak *Liryka i druk* nie traktuje o niezależnych obszarach poznania; wręcz przeciwnie. Sformułowanie „ciało ciała”, choć początkowo wydaje się jedynie niezręczną tautologią, ten dualizm przewycięża. „[...] dwa porządki kartezjańskie – ciało i dusza – pozbawione miejsca, w którym mogłyby się ze sobą zetknąć, pozbawione logicznego *toposu*, który pozwoliłby im utworzyć całość”⁹⁴ tutaj stają się jednością. „Tak dusza, jak i ciało integrują jednego człowieka, który mówi o sobie <<ja>>”⁹⁵. Dlatego nie powinno też dziwić, iż na tym samym

⁹³ Podział podaje za: R. Grzegorzczkova, *Wykłady z polskiej składni...*, s. 108.

⁹⁴ E. Lévinas, *Inaczej niż być lub ponad istotą*, przeł. P. Mrówczyński, Warszawa 2000, s. 119.

⁹⁵ M. A. Krapiec, *Ciało jako współczynnik...*, s. 105.

poziomie, co bycie, istnienie i ciało (wszak „obecność człowieka w świecie jest obecnością jego żywego ciała”⁹⁶) pojawia się sumienie. „Sumienia berło” ma się (z)łączyć z „żarem słowa” i „rozsądkiem treści”, jednocześnie pełniąc w tym związku funkcję nadrzędnego spoiwa, które jest niezbędne dla idealnego – jak perła – słowa. A i nazwa tego klejnotu nie pojawia się tutaj przypadkiem. Porównanie, choć może sprawiać wrażenie niezbyt wyszukanego poetyckiego frazesu, znajduje bowiem uzasadnienie we wcześniejszych wersach *Liryki i druku*. Wystarczy raz jeszcze sięgnąć do symbolicznych znaczeń perły i przypomnieć, iż nie tylko „reprezentowała uszlachetnienie instynktów, przeobrażenie pierwiastków, uduchowienie materii” (sic!), ale też, ukryta w muszli, wyobrażała duszę ludzką w ciele. Perła – wedle gnostyckich tradycji – może też symbolizować... słowo⁹⁷. A zatem zarzuty nielogiczności, które stawiał Norwidowi Przyboś właśnie w odniesieniu do tego fragmentu, zrozumiałe z punktu widzenia zasad gramatycznych, wymogów składni, czy nawet stylistyki, która odradza powtarzanie tych samych wyrazów w obrębie zbyt krótkich partii tekstu (inaczej wszak ma się rzecz z *repetitio* na gruncie poezji, a tę przecież komentuje dwudziestowieczny krytyk!) tracą tutaj na znaczeniu. Nie chodzi o to, by podważać ich trafność, lecz aby wskazać, z czego może wynikać właśnie takie ukształtowanie wiersza, które w założeniu – tak twierdzi również Przyboś – jest albo przynajmniej powinno być zabiegiem przemyślanym i celowym. Trójdzielnej jedności ducha, myśli i ciała odpowiada trójdzielna jedność „żaru słowa”, rozsądku treści i „berła sumienia”. Wynika z tego – spójrzmy na pierwszy wers utworu – iż aktywnością człowieka, która objawia swój etyczny wymiar jest mówienie. „Rzadkim jest, arcyzadkim człek, co mówi z człkiem”⁹⁸ - pisze w innym miejscu Norwid. Mówienie i relacja z drugim człowiekiem są zatem najważniejsze. Największy sekret *Liryki i druku* wyjawiony już na początku, w prostym zwrocie: „Ty powiadasz: <<Śpiewam...>>”. Słowo skierowane do drugiej osoby powinno być jak perła – łączące pozorne przeciwieństwa, żarliwe i mądre, a przede wszystkim – prawdziwe. Norwidowa „Sumienność słowa” znaczy nie tylko po prostu trafność. Znaczy wydobywanie znaczenia słów z treści sumienia. Osadzanie ich na sumieniu. „To stara sokratejska zasada: tak mówić, by stać się akuszerem prawdy” – pisze o specyfice pojmowania sumienia przez autora *Vade-*

⁹⁶ M. A. Krapiec, *Ciało jako współczynnik...*, s. 106.

⁹⁷ W. Kopaliński, *Słownik symboli...*, s. 307-308.

⁹⁸ C. Norwid, *Wszystkie pisma*, wyd. Z. Przesmycki, T. 4, Warszawa 1937, s. 408, zob. przypis 113 oraz dłuższy cytat na s. 66 niniejszej pracy.

mecum Józef Tischner⁹⁹. I zauważmy, iż owo dążenie do prawdy można odnaleźć również w *Liryce i druku*. Więcej nawet – tok wiersza przypomina kolejne etapy heurezy, zwanej w starożytności metodą majeutyczną, czyli położniczą. Wspomniany już Sokrates swoje „dysputy prowadził nie po to, by zmusić przeciwnika do zmiany poglądu, lecz po to, by razem z nim odkryć prawdę”¹⁰⁰. Podobnie czyni podmiot *Liryki i druku*. Spójrzmy: pierwsze dwie zwrotki zakreslają sytuację komunikacyjną, której, jako czytelnicy, jesteśmy obserwatorami. Mówiący przywołuje słowa lirnika i zarzuca mu nieszczerść, a nawet... chęć oszustwa. Za puentę służy ocena-inwektywa: „Jesteś poezji drukarz!”. Obie zwrotki można zatem bezpośrednio odnieść do konkretnego wydarzenia – spotkania dwojga ludzi. Lirnika i słuchacza, nadawcy i odbiorcy komunikatu, który przyjmuje rolę niezwykle aktywnego interlokutora. Próbuje bowiem – zapewne świadom mocy zarzutu, jaki postawił śpiewakowi – wyjaśnić swoje racje i dojść do porozumienia z rozmówcą. Zwrotki trzecia i czwarta (cały czas mam na myśli początkową wersję wiersza) wskazują przyczynę tak dotkliwie odczutego fałszu; wyjaśnieniu źródeł nieprawdy towarzyszy opis jej skutków, który przyjmuje formę przypowieści. Kolejne dwie zwrotki informują, na czym powinna się w istocie opierać autentyczna relacja między dwojgiem ludzi oraz przedstawiają najbardziej pożądaną, idealną sytuację. Widzimy zatem, iż trójdzielność dotyczy również konstrukcji utworu jako całości. Można bowiem wyróżnić trzy całości, na które składają się kolejno zwrotki I i II, III i IV oraz V i VI. Mówiący przechodzi bowiem od empirii (bezpośredniego doznania i rozpoznania), poprzez wyjaśnienie zaistniałego zjawiska, do konkretnych zaleceń, które mają przeciwdziałać pojawieniu się nieprawdy. Zwróćmy jeszcze uwagę, iż pomimo zachowania wszelkich reguł właściwych *Du-Lyrik*, dialog w tym utworze, nieustannie i pieczołowicie rekonstruowany przez czytelnika na podstawie wypowiedzi mówiącego podmiotu, jest w istocie dialogiem pozornym, dialogiem ironicznym, który „[...] można określić jako dyskurs racji”¹⁰¹. Owo „wyraźne teleologiczne nacechowanie ironicznego dialogu jest osiąganę przez postawę ironisty, zwykle dociekliwszą i prawdziwszą niż inne, manifestujące jawnie przywiązanie do prawdy, postawy ludzkie”¹⁰². Najważniejsze pozostaje zawsze dążenie do prawdy, choć w wypadku *Liryki i druku* nie można się zgodzić ze stwierdzeniem, iż „idea wyprzedza

⁹⁹ C. Norwid, *Sumienie słowa. Wybór myśli z listów i rozpraw*, wstęp J. Tischner oraz J. Fert, Wrocław 2004, s. 11.

¹⁰⁰ Diogenes Laertios, *Żywoty i poglądy słynnych filozofów*, opr., przeł. I. Krońska, wstęp K. Leśniak, Warszawa 1982, s. 87.

¹⁰¹ W. Szturc, *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice i poetyka*, Warszawa 1992, s. 25.

¹⁰² W. Szturc, *Ironia romantyczna...*, s. 26.

tu rzeczywistość, pomysł – wypowiedź, cel – środki”¹⁰³. Wręcz przeciwnie: impulsem do aktywności staje się dość zaskakująca, by nie rzec – podejrzana – deklaracja lirnika: „Śpiewam miłosny rym...” Słowo okazuje się zaledwie reprezentacją pieśni, a nie pieśnią samą. Słuchacz, który *nie czuje strun*, odnosi wrażenie, że został oszukany, nie przystaje jednak na pozór autentycznej relacji. Staje się „akuszerem prawdy”, który dąży do tego, by uświadomić lirnikowi, na czym polega istota nieporozumienia. W tym celu ucieka się do przypowieści o handlarzu. Tak samo, jak handlarz zwraca „pustą formę”, ‘grosz’, który jest zastępnikiem rzeczy, nie oddając jednak istoty, czyli ‘wesela’, tak lirnik zamiast śpiewać, mówi, ogoławając pieśń z właściwego jej uczucia. Wprowadzone *aproximatio* dowodzi, iż przedmiotem troski mówiącego nie jest tylko jakość przekazu, ale również charakter relacji między ludźmi. „Mówienie, w którym mówiący podmiot otwiera się na drugiego człowieka, nie ogranicza się do obiektywizacji tematu”¹⁰⁴ – jest czymś znacznie więcej. Właśnie takiego Mówienia domaga się retor z *Liryki i druku*. Ostatnia całośćka (czyli zwrotki IV i V) przedstawia sytuację najbardziej pożądaną utrzymana jest w tonie postulatycznym. „Żar słowa i treści rozsądek” są metaforą mówienia, które nie jest ani autoprezentacją, ani cczą gadaniną, lecz – przez związek z „berłem sumienia” – wiąże się z etycznym wymiarem międzyludzkich relacji. To oczywiście sytuacja idealna, choć możliwa do spełnienia. Gdy łączą się „żar słowa i treści rozsądek” z „berłem sumienia”, które cały czas odgrywa tu rolę najważniejszą, wprowadza bowiem aspekt odpowiedzialności za własną wypowiedź, ale i sugeruje „znaczenie jeden-za-drugiego”¹⁰⁵, wówczas dojdzie do zastanawiającego odkrycia:

Poznam wtedy, przez drżące powietrze
Pod gestem ręki próżnej,
Że od widzialnych strun – struny letsze
Są – i lir rodzaj różny...

Jest ono prostą konsekwencją dokonania się spójni „żaru słowa”, „treści rozsądku” i „berła sumienia”. Zakończenie tego procesu sugerują: czas przyszły czasownika ‘poznam’ oraz użyty spójnik ‘wtedy’, który jednocześnie stanowi wskaźnik nawiązania

¹⁰³ W. Szturc, *Ironia romantyczna...*, s. 26-27.

¹⁰⁴ E. Lévinas, *Inaczej niż być lub ponad istotą...*, s. 140. Ożywianie ciała przez myśl – które z punktu widzenia koncepcji kartezjańskiej nie daje się pomyśleć w człowieku z krwi i kości, i które stanowi nonsens w systemie, ujmującym ożywienie tylko w kategoriach zjednoczenia, które wymaga interwencji *deus ex machina* – okazuje się właściwym *znaczeniem* jako jeden-za-drugiego. [...] Ożywianie ciała przez duszę jest tylko wyrazem podmiotowości o strukturze jeden-za-drugiego” - pisze francuski filozof (s. 132-133). „[...] to tylko ciało ciała” – wyjaśnia Norwid.

¹⁰⁵ E. Lévinas, *Inaczej niż być lub ponad istotą...*, s. 133.

do poprzednich wersów. Przynależy bowiem do zdania nadrzędnego, które – w odniesieniu do zwrotki piątej, buduje następną – trzecią. Pewność rozpoznania, którą sygnalizuje tryb oznajmujący wypowiedzi, wynika z faktu, iż podmiot wypowiedzi niejako ją przewiduje, wiążąc ją ze spełnieniem wcześniej wyrażonych postulatów, określających nie tylko wymogi doskonałego przekazu werbalnego, ale i warunki fortunnej, autentycznej komunikacji. O tym, iż te cztery ostatnie linijki wiersza nie traktują zaledwie o specyfice odbioru muzyki, przekonuje wyraźne nawiązanie do pierwszej zwrotki, gdzie pojawiają się nadawca i odbiorca, lirnik i słuchacz, których nie sposób sprowadzić do roli martwych figur w poetyckiej opowieści. Powtarzają się analogiczne sformułowania, czy nawet – jak w wypadku ‘strun’, początkowo pojmowanych jako metonimia instrumentu muzycznego – pojedyncze słowa, użyte w tej samej formie gramatycznej. Spójrzmy:

I
Ty powiadasz: „Śpiewam miłosny rym...”
Myślisz? że mnie oszukasz:
Nie czuję **strun**, **drżących** pod palcem twym –
Jesteś poezji drukarz

VI
Poznam wtedy, przez **drżące** powietrze
Pod gestem ręki próżnej,
Że od widzialnych **strun** – struny lepsze
Są – i lir rodzaj różny...
[wszelkie oznaczenia pochodzą ode mnie – M. R.]

Klamrowa budowa utworu pozwala dostrzec, iż nie chodzi tu wyłącznie o kwestię ekspresywnych właściwości muzyki; pierwsza zwrotka naprowadza nas bowiem na inny problem, który w przyjętej tu formule czytania *Liryki i druku* okazał się centralnym zagadnieniem całego wiersza. Jest nim istota relacji między *ja* i *ty*, między nadawcą i odbiorcą komunikatu, z których każdy jest podmiotem z krwi i kości¹⁰⁶, człowiekiem odczuwającym, myślącym i zdolnym do porozumienia. Charakter komunikatu, czy też – mówiąc za Jakobsonem – rodzaj użytego kodu, jest sprawą ważną, ale nie przesądza jeszcze o powodzeniu komunikacji. Oświadczenie: „nie czuję strun”, które pojawia się w trzecim z kolei wersie utworu i stanowi wyraz subiektywnych odczuć mówiącego, wskazuje na co najmniej dwie możliwości zinterpretowania tych słów. „Struny” są – obiektywnie da się stwierdzić ich obecność – natomiast brak doznań u odbiorcy spowodowany jest nieautentycznością przekazu, jego zafałszowaniem. Albo... wszystko ogranicza się jedynie do zapewnień lirnika. Tego jednak rozstrzygnąć nie sposób. Ostatnia zwrotka opiera się jednak na istotnym rozróżnieniu: „widzialnych strun” i – w domyśle – niewidzialnych. To, że o ich

¹⁰⁶ E. Lévinas, *Inaczej niż być lub ponad istotą...*, s. 132.

istnieniu nie można wyrokować za pośrednictwem zmysłu wzroku nie oznacza jednak, iż całkowicie wymykają się one naszej percepcji. Wrażenia zmysłowe podlegają weryfikacji przy pomocy władz intelektu, ale stanowią podstawę wszelkich rozpoznań. W pierwszej strofie pojawia się przypuszczenie: „Myślisz? że mnie oszukasz”, a zaraz potem bezlitosne „nie czuję”, które nie podlega już żadnej dyskusji i wystarcza za wszystkie racjonalne argumenty. W ostatniej zwrotce fundamentem poznania również są zmysły: „Poznam wtedy przez drżące powietrze” – przekonuje w swoim wywodzie skierowanym do lirnika jego słuchacz. Dalszy ciąg wypowiedzi: „Poznam [...] / pod gestem ręki próżnej” uświadamia nam, iż do wywołania konkretnego odczucia nie jest konieczny postrzegany i realnie obecny instrument. Jego źródłem okazują się zawirowania powietrza, wytworzone przez fale akustyczne. Konstatacja „i lir rodzaj różny...”, która jednocześnie jest puentą wiersza, nakazuje jeszcze raz przyjrzeć się zasugerowanemu podziałowi ‘widzialne’ – ‘niewidzialne’. Można go bowiem uszczegółowić posługując się wskazówkami zawartymi w pierwszej zwrotce. Zwróćmy uwagę, iż drżące pod palcem struny (ich odpowiednikami w ostatniej strofie stają się: przejmujące amplitudę drgań powietrze oraz... „próżna dłoń”, która funkcjonuje jako uzgodnione ze wcześniejszym opisem *totum pro parte*) potencjalnie są zdolne do wzbudzenia rozmaitych wrażeń słuchowych i doznań emocjonalnych. Stwierdzenie: „nie czuję” albo zaprzecza istnieniu instrumentu, albo – przy założeniu jego obecności – neguje jedynie umiejętności gracza. W wypadku *Liryki i druku* odbiorca zamiast drżących strun i rozedrganego od ich ruchu powietrza, które staje się nośnikiem dla dźwięku, czuje jedynie fałsz. Więcej – potrafi to odczucie uzasadnić. Są różne rodzaje lir, także w obrębie tych widzialnych. Są różne rodzaje przekazów – autentyczne i pozorne – i różne rodzaje komunikacji. Jak jednak zinterpretować całe stwierdzenie: „od widzialnych strun – struny lepsze / Są – i lir rodzaj różny...?”. Pamiętajmy, iż to rozpoznanie opiera się na związku *zaru słowa, treści rozsądku* oraz *sumienia berła* i jest od niego zależne. W sukurs przyjdzie nam tutaj fragment innego Norwidowego utworu, w którym poeta użył podobnych sformułowań. Rzecz oczywiście nie w tym, by na siłę doszukiwać się analogii. Wyimek z *Rzeczy o wolności słowa* pozwoli jednak na wyjaśnienie tej kwestii bez odwoływania się do teorii muzyki (wszak wprowadzona w ostatniej strofie dychotomia przypomina koncepcje *musica mundana* i *musica humana*, przywodzi też na myśl wypowiedzi starożytnych o łatwo dostrzegalnym pokrewieństwie między przeżyciami moralnymi, rodzajem muzyki i charakterem wzbudzanych przez nią emocji), praw fizycznych, czy psychologii percepcji. Nie będzie

to jednak interpretacyjny unik. Czynię to raczej w trosce o spójność wyводу, który – wsparty na innych tekstach poety – pozwoli rozjaśnić tę przecież pozorną ciemność Norwidowej mowy. Tym bardziej, iż ten urywek poematu rozpoczyna się od napomnienia:

Tu należy znać, co? jest wygłos i milczenie...

Spomnieć: że istnieje NIE MA STRUN!...

raczej – strun drzenie

Nieustannie istnieje, pewniej! Niżli struny,

Które się akordami wciąż niosą w bieguny.

Tak, słowo jest w człowieku... Akordem atomu

Nieustannie człek mówi!...

$$\{ \dots \}$$

- Słowo, niżli narzędziem, celem było wcześniej!

[PWsz III, 573]

Oprócz stwierdzenia: „istnie nie ma strun!... / raczej – strun drzenie / Nieustannie istnieje, pewniej! Niżli struny”, pojawia się jeszcze inne, niezwykle istotne: „Tak, słowo jest w człowieku...”. We wstępie do tego utworu, *nota bene* odczytanego (sic!) we Francji w 1869 roku, Norwid tłumaczył: „Słowa człowiek nie wywiódł ze siebie sam – ale słowo było z człowieka wywołane i dlatego dwie przyczyny tam uczestniczyły: jedna – w sumieniu człowieka, druga – w harmonii praw stworzenia” [PWsz II, 559].

Pogłębianie kwestii pochodzenia słowa byłoby w odniesieniu do *Liryki i druku* nadużyciem, bowiem w tekście tego utworu, poza pojedynczą metaforą „sumienia berło”, nie ma żadnych innych sygnałów zależności słowa ludzkiego od Boskiego *Logosu*. „Wydaje się [...], że Norwid koncentruje refleksję na tym, co ludzkie, i traktuje tu słowo przede wszystkim jako cel człowieka”¹⁰⁷ – napisał Piotr Chlebowski analizując powyższy fragment *Rzecz o wolności słowa*. Jego spostrzeżenia można – jak miemam – z powodzeniem wyzyskać dla naszych analiz. W ich świetle bowiem ostatnia zwrotka jawi się jako logiczne dopełnienie wcześniejszego wywodu, jako ostateczne wskazanie, czym jest w istocie lira i na czym polega jej rola przy formułowaniu skierowanego do drugiej osoby przekazu. Nie chodzi bowiem tylko o wartość samego komunikatu, lecz o mówienie jako otwarcie na innego człowieka. Wiadomo, iż „mówienie może w każdej chwili przemienić się w świadomość intencjonalną, w formułowanie prawd, w wiadomości nadawane i otrzymywane. Teza doksyczna drzemie w każdej relacji, w której uczestniczy podmiotowość”¹⁰⁸. Łatwo to dostrzec nawet w kształcie utworu poetyckiego. Ale choć *Liryka i druk* przybrała postać pouczającego wywodu, o co miał

¹⁰⁷ P. Chlebowski, *Cypriana Norwida „Rzecz o wolności słowa”. Ku epopei chrześcijańskiej*, Lublin 2000, s. 183-184.

¹⁰⁸ E. Lévinas, *Inaczej niż być lub ponad istotą...*, s. 134.

pretensje Przyboś optujący za liryką wyzuta z dydaktyzmu, to jej przesłanie jest jasne i dotyczy tego, co dzieje się lub może wydarzyć między człowiekiem a człowiekiem, ucieleśnionym, myślącym i mówiącym podmiotem. A pamiętajmy, iż dopiero „w odpowiedzialności za drugiego człowieka ja staje się – już jako sobość – jedyne i niezastępowalne”¹⁰⁹. W mówieniu objawia się podmiot, który dopiero w relacji z drugim uzyskuje samoświadomość i tożsamość, w mówieniu ożywionym przez człowieka dochodzą do głosu „żar słowa”, „treści rozsądek” i „berło sumienia”. Skoro obstajemy przy takim rozumieniu utworu, pozostaje jeszcze jedno – wyjaśnić czym są lira, liryka i... pojawiający się w tytule druk. W wierszu odnajdziemy kilka cząstkowych informacji, które posłużą nam do zdefiniowania liry. Poczynając od reprimendy:

Liry – nie zwij w pieśni rzeczą wtórą,
Do przygawek!... [...]

poprzez obrazujące porównanie (to, które zdaniem Przybosia cechuje się dużą siłą artystycznego wyrazu i silnie oddziałuje na odbiorcę tekstu):

[...] nie – ona [lira]
Dlań jako żywemu orłu pióro:
Aż z krwią, nierozłączona!

aż po uwagę, zakończoną zawieszeniem głosu: *i lir rodzaj różny...* Wielokropek może być tu sygnałem zadumy, ale jednocześnie skłania do dalszej refleksji, która pozwoliłaby na domknięcie tej wypowiedzi i odnalezienie przyczyn stwierdzonej różnorodności. Na początek przypomnijmy, jak tę przywołaną wyżej w dwóch fragmentach strofę interpretowała Elżbieta Feliksiak. Celowo wybieram właśnie to odczytanie, traktując je niejako modelowo, ponieważ zarówno komentarze Przybosia, jak i różnych badaczy twórczości Norwida, opierają się na podobnym typie rozumowania. Łatwo dostrzec też zbieżności we wnioskach tych analiz. Uczona pisze:

zwrotka druga [...] jest bezpośrednim pouczeniem niefortunnego autora, który nie rozumie nierozzerwalnego związku między „lirą” – czyli formą, kształtem poetyckim „pieśni” wiersza, a „treścią”, o której mowa w dalszym rozwinięciu tematu w zwrotce trzeciej¹¹⁰.

Utożsamia zatem lirę z „formą, kształtem poetyckim [...] wiersza”. Do takiej konkluzji skłania ją znamieny początek trzeciej strofy, którą otwiera stwierdzenie. „Treść – wypowiesz bez liry udziału”. Przeciwwstawienie ‘treści’ i ‘formy’, dostrzeżone przez

¹⁰⁹ E. Lévinas, *Inaczej niż być lub ponad istotą...*, s. 210.

¹¹⁰ E. Feliksiak, *Poezja i myśl...*, s. 66.

badaczkę (wszak samo słowo ‘forma’ nie pada w utworze ani razu), które stało się następnie podstawą zaproponowanej przez nią interpretacji, można wszak wywieść z dalszego ciągu trzeciej strofy, uznanej za najbardziej dyskursywny (a według Przybosia również najbardziej niezrozumiały) fragment wiersza. Chodzi rzecz jasna o zgrupowanie (nieprzypadkowe) na przestrzeni dwóch wersów aż trzech terminów, w dodatku powtórzonych niemal w tym samym brzmieniu:

Lecz dać duchowi ducha,
Myśli myśl – to tylko ciało ciała.
Cóż z tego? – martwość głucha!...

Wcześniejszy zaproponowany przez Feliksiak podział ma swoje źródło, a po części również uzasadnienie w szeregu słów: „duchowi ducha, myśli myśl [...] ciało ciała”. Jej ustalenia są bowiem „o tyle przekonujące, o ile tkwią w ramach tradycyjnych opozycji metafizycznych (dusza-ciało, psychiczne-fizyczne, żywe-nieżywe, intencjonalność-nieintencjonalność, forma-materia (sic!), pojmowalne-zmysłowe, idealność-empiryczność, itp.)”¹¹¹. Zauważmy, iż takie podejście podpowiada niejako sam wiersz: zwrotki druga i trzecia spięte są opozycją: ‘żywe’ (naznaczone obecnością liry) i ‘martwe’ – wypowiedziane bez jej udziału. Jednak

System opozycji, w ramach którego daje się pomyśleć coś takiego jak forma, formalność formy, jest systemem zamkniętym. Nie wystarczy zresztą stwierdzić, że „forma” ma dla nas jeden *sens*, jakiś *oczywisty* rdzeń, albo że dana nam jest jej *istota* jako taka: pojęcie to bowiem nie daje się i nigdy nie dawało oddzielić od pojęć ukazywania się, sensu, oczywistości, istoty. *Oczywista* jest tylko forma, tylko ona ma *istotę*, bądź jest tą istotą i tylko forma *uobecnia się* jako taka. W tym też pewność, której wyrugować nie może żadna interpretacja systemu pojęć platońskich bądź arystotelejskich. Wszystkie pojęcia, za pomocą których można było wytłumaczyć i określić *eidos* albo *morphe*, odsyłają do tematu *obecności w ogóle*. Forma to sama obecność. To zaś, co formalne, to w ogóle każdy aspekt rzeczy, który uobecnia się, daje się dostrzec, pomyśleć¹¹².

Zwrotki trzecia i czwarta, przeczytane przez pryzmat użytych w nich pojęć prowadzą do zaciemnienia obrazu, mnożą wątpliwości i zastrzeżenia podobne tym, które wyraził, nie bez trudu, Przyboś. Jeśli uda nam się – choć na chwilę – wykroczyć poza język tradycyjnej metafizyki, poza filozoficzne terminy i ich wykładnie, to dostrzeżemy, że nawet abstrakcyjne pojęcia kryją w sobie figurę zmysłową, że słowo ‘ciało’ nie jest po prostu synonimem materii, lecz metonimią człowieka, podmiotu z krwi i kości. Człowiek uobecnia się poprzez ciało, dzięki ciału daje się dostrzec i pomyśleć:

¹¹¹ J. Derrida, *Marginesy filozofii*, przeł. A. Dziadek, J. Margański, P. Pieniążek, Warszawa 2002, s. 208-209 (przypis).

¹¹² J. Derrida, *Marginesy filozofii...*, s. 204.

[...] obecność człowieka w świecie jest obecnością jego żywego ciała. To ze względu na zajmowanie miejsca w czasie i przestrzeni, ze względu na „fenomen” cielesności odróżniamy jednego człowieka od drugiego. [...] Słowem, ze względu na doświadczalnie przez nas poznawane ciało twierdzimy o obecności osób ludzkich, o ich różnicy między sobą; również my sami w swoim wewnętrznym przeżyciu czujemy się cielesni, czujemy się nie „mieć ciało”, lecz „być ciałem” [...].¹¹³

Wszystkie te wytarte znaczenia odnawia i przywraca przypowieść o handlarzu; krótkie *exemplum* pełni więc rolę pryzmatu, przez które dostrzec można właściwości „metaforologii”. A zatem, tak jak ciało nie jest pustą formą, lecz metonimią człowieka, tak samo forma nie jest po prostu zewnętrznym kształtem, opakowaniem, które należy wypełnić. Dopiero tak rozumiana forma może być synonimem liry. W tym ujęciu szczególnej wyrazistości nabiorą też słowa „kantora”: „Śpiewam miłosny rym...” Zwróciliśmy uwagę, iż pojawiła się tutaj zamiast samej czynności jej nazwa. Zamiast prawdziwej pieśni – jej reprezentacja. Ale oświadczenie lirnika jest fałszywe w dwójnasób. Zamyka ją bowiem wyraz „rym”, związany właśnie z formą utworu. Lirnik nie rymuje, nie zszywa pieśni, jak to czynili dawni rapsodowie, lecz, aby uwiarygodnić swój przekaz, przywołuje miano jednostki brzmieniowej regulującej jego foniczne ukształtowanie. „Treść – wypowiesz bez liry udziału [...] Cóż z tego? – martwość głucha!...” – tłumaczy mu odbiorca, który nie słyszy ani nie czuje miłosnej pieśni. „Rym miłosny” okazuje się wyzuty z uczucia. Bezdźwięczny i martwy, bo sprowadzony do specyfikującej nazwy, *de facto* nie istnieje. W *Liryce i druku* mamy natomiast do czynienia z odmiennym waloryzowaniem: sztucznie pozbawiona formy treść nie jest niczym innym, jak „pustym” tekstem. To forma jest – by pozostać w kręgu Norwidowych metafor – ciałem istoty.

Kłopoty z interpretacją tekstu, trudności z precyzyjnym sformułowaniem pytań i wyrażeniem wątpliwości mogą mieć swoje źródło w przywiązaniu do systemu binarnych pojęć, które pomagają nam uporządkować tok myślenia. Kiedy Przyboś pyta: „Nawet danie duchowi ducha treści – ducha i myśli tekstu – myśli – nie wystarczy? Nawet wtedy treść jest jak <<martwość głucha..? Wydawałoby się, że jeśli duch treści jest tchnięty w słowa pieśni – to wystarczy, bo przecież <<duch>> to chyba wszystko, a więc i <<muzykalny porządek>>” [LD, 119], to nietrudno zauważyć, iż najważniejszą rolę w swoich przypuszczeniach przypisuje ‘duchowi’, całkowicie pomijając ciało. Usuając je niemal całkowicie poza obręb własnej refleksji (w komentarzu do trzeciej zwrotki słowo ‘ciało’ pojawia się tylko raz, w formie cytatu) daje wyraz

¹¹³ M. A. Krapiec, *Ciało jako współ-czynnik konstytutywny człowieka...*, s. 106.

zakorzenionemu przekonaniu, iż to właśnie duch jest tutaj instancją najwyższą i wartościowaną pozytywnie. „Bo przecież <<duch>> to chyba wszystko” [LD, 119] – oświadcza, niemal wyzbyty dalszych wątpliwości. Odracza przy tym problem jedności duszy i ciała. Jego wypowiedź i użyte w niej pojęcia oscylują wokół zagadnień tekstu. Pojawiają się wszak „duch treści”, „duch i myśl tekstu”. Trudno wyjaśnić sens tych wszystkich metafor bez odwoływania się do terminologii filozoficznej, specjalistycznych określeń z dziedziny lingwistyki i poetyki. To jednak ponownie będzie prowadzić do uproszczeń, do podziałów na „cielesną i niezmysłową *duchową* stronę wyrażenia”¹¹⁴ albo – w innym ujęciu – na treść i formę tekstu. Przyboś w omawianym szkicu wielokrotnie podkreśla doskonałość kolejnej wersji liryku: „Niewątpliwie więc druga redakcja jest lepsza” [LD, 120]. Druga – czyli pozbawiona najbardziej problematycznych ośmiu wersów. Przyjrzyjmy się zatem temu arcydziełu zwięzłości:

*[...] mówi, „Śpiewać zacząłem rym...”
Kogóż ty oszukasz?
Nie czuję strun, drżących pod palcem twym;
Jesteś zaledwo drukarz!*

*Liry nie wiń, że ona
Do przygawek!... że w pieśni wtórą!
Ona jak żywemu orłu pióro –
Aż z krwią nierozłączona!*

*O! niechże słów żar i niech treści rozsądek,
I niech sumienia berło,
W muzykalny złączą się porządek
Słowem każdym, jak perłą.*

*Wtedy poznam – przez drżące powietrze
Pod giestem ręki prożnej –
Że od widzialnych strun struny lepsze
Sq – że lir... rodzaj różny.*

Stosunkowo najmniejsze poprawki można dostrzec w dwóch ostatnich zwrotkach. Ich konsekwencje semantyczne omówiliśmy zresztą już wcześniej. Jednak najbardziej widoczną różnicą jest brak centralnej dotąd części wiersza, zdaniem krytyka najzupełniej słusznie usuniętej przez Norwida w drugiej redakcji. Ten gest autora, nawet, jeśli za Przybosiem uznamy go za niezbędny, prowadzi jednak do całkowitej zmiany wymowy *Liryki i druku*. Tekst o istocie relacji międzyludzkich zostaje bowiem zastąpiony dość konwencjonalnym utworem dotyczącym problemów artystycznej kreacji, warunków ekspresji, sumienia artysty, formalnego ukształtowania wiersza, czy

¹¹⁴ Cyt. za J. Derrida, *Marginesy filozofii...*, s. 208.

– jak pisze Elżbieta Feliksiak – „poezji i niepoezji” po prostu. Nie sposób dociec przyczyn tej autorskiej decyzji, ale można dostrzec pewną, jeśli jeszcze nie prawidłowość, to przynajmniej skłonność do rugowania przez Norwida tych fragmentów utworów, które potwierdzałyby ich interpretację w świetle przemian człowieka, jako świadomego, mówiącego i odpowiedzialnego za drugiego podmiotu. Spójrzmy:

Rzadkim jest, arcyrzadkim człek, co mówi z członkiem
Tak, iż słyhać mówienie treść powiadające – –
Jedni albowiem, mówiąc z kimś, na przykład z księciem
O ostrodze książęcej, będą blask jej głosić
Jak słońca tarcz, a przeto oni nic nie mówią
I tylko z kimś gadają, sami nie mówiąc nic. –¹¹⁵

Tak pisał Norwid w jednym ze swoich dramatów¹¹⁶. Przytoczony wyimek pochodzi jednak z dzieł wydanych przez Miriama-Przesmyckiego; w opracowaniu Wiktora Gomulickiego odnajdziemy jednak zaskakująco podobne sformułowania, umieszczone – uwaga! – pośród wykreślonych w rękopisie fragmentów i wariantów poszczególnych scen tragedii. Podobieństwa widać zwłaszcza w tych kilku wersach:

Jakże się to wyklada?? – są, którzy nie baczą,
O czym mówią? – lecz tylko z kim? toczą rozmowę.
I są, których obchodzi tylko to, co mówią –
Jedni z księciem o główce maku egipskiego
Będą poważnie mówić... O głowie człowieka
Mówiąc (nie z księciem), lżej ją uważają jak kwiatek!
Drudzy, do siebie tylko, co myślą, odnosząc,
Ten, z kim mówią, jest dla nich świadkiem niepotrzebnym.
I rzadko kto, na względzie mając strony obie,
Rozmawia z nami o czymś!...
[PWsz V, 170]

Ważne jest zatem nie tylko forma i treść przekazu, ale też relacje osobowe i stosunek mówiącego do poruszanego przezeń tematu. Rozmowa w rozumieniu Norwida nie może zostać sprowadzona do autoprezentacji interlokutorów, z których każdy jest tylko świadkiem, choć może lepiej byłoby użyć określenia obserwatozem, poczynając towarzysza. Rozmowa nie może się również stać środkiem do umacniania bądź też manifestacji własnej pozycji społecznej. Samozwrotność komunikatu jest jedynie pułapką, która nigdy nie doprowadzi do nawiązania autentycznego kontaktu.

¹¹⁵ C. Norwid, *Wszystkie pisma*, wyd. Z. Przesmycki, T. 4, Warszawa 1937, s. 408. Por. też ustalenia Joanny Zach-Błońskiej, *Monolog różnogłosy...*, zwłaszcza s.66-87.

¹¹⁶ Chodzi o utwór *Kleopatra i Cezar*.

O takim kontakcie traktują właśnie te usunięte z *Liryki i druku* zwrotki. Ale nawet badacze, którzy sięgali w swoich analizach do pierwszej redakcji, obu wersji, a nawet komentowali wypowiedź Przybosia, skupiali się przede wszystkim na problematyce zawężonej do właściwości przekazu poetyckiego. Stąd forma funkcjonuje tylko jako synonim „kształtu poetyckiego wiersza”. Próbuując uzasadnić obecność strofy o handlarzu Przyboś również odwołał się do pojęcia formy, rozumianego w opozycji do treści, bądź tworzywa. Co ciekawe w jego słowach: „Wiemy, że Norwid lubował się w <<zgrzycie dłuta>> i ten przywołany handlarz to owe nie zdjęte z odlewu ślady, gdzie forma z formą nie złączyła się ściśle” [LD,119]. Zwróćmy uwagę, iż krytyk, nawiązując do poglądów autora *Vade-mecum*, zakłada ich powszechną znajomość, a używając drugiej osoby liczby mnogiej („wiemy”) dodatkowo integruje się z liczną rzeszą czytelników dziewiętnastowiecznego poety. Taki zabieg dodatkowo wzmacnia siłę jego sugestii, skłania do utożsamiania się z poczynionymi później spostrzeżeniami. Pamiętajmy też, że to stwierdzenie, na które powołał się w swej argumentacji Przyboś, jest fragmentem nieco dłuższego wywodu Norwida na temat pożądanego kształtu ówczesnej poezji polskiej. W liście do Bronisława Zaleskiego (napisanym ok. 15 listopada 1867 roku) zapowiada:

Jak wyjdzie z druku moje *Vade-mecum*, to dopiero zobaczą i poznają, co? jest właściwa języka polskiego liryka, bo jej jeszcze wcale a wcale nie znają i najmniejszego o niej nie mają pojęcia. [...]

W doskonałej liryce powinno być jak w odlewie gipsowym: zachowane powinny być i nie zgładzone nożem te kresy, gdzie forma z formą mija się i pozostawia szpary. Barbarzyńczie tylko zdejmą te nożem z gipsu i psowa całość. Ale zaprzysięgam Wam, że to, co Polacy zwą liryką, jest siekanką i mazurkiem! [PWsz IX, 328]

Parafraza tej wypowiedzi, którą odnajdujemy w wywodzie Przybosia zaświadcza niewątpliwie o częstej lekturze tekstów Norwida. Wydaje się, iż poeta cytował z pamięci. Udało mu się jednak zachować sens przywołanych słów i jednocześnie wyzyskać je w funkcji perswazyjnej. Wplecione w komentarz mają potwierdzać słuszność dotychczasowych uwag na temat stylistycznej chropowatości utworu. Pozostają też w zgodzie z zaproponowaną przez krytyka linią interpretacji, dotycząc bowiem formy utworu poetyckiego. Dalsze spostrzeżenia Przybosia wynikają właśnie z przeświadczenia, popartego lekturą wiersza, ze szczególnym uwzględnieniem drugiej wersji, iż został on poświęcony przede wszystkim problemom kreacji artystycznej. Odczuwaną niespójność niektórych fragmentów krytyk próbował wyjaśnić, posiłkując się wypowiedziami Norwida na temat pożądanego kształtu poezji polskiej. Wydawać by się zatem mogło, iż dążenia obu twórców, pomimo dystansu czasowego i zmian

kulturowych, jakie miały miejsce w na przestrzeni XIX i XX wieku (mam na myśli również przemiany, które zaszły w obrębie tzw. kultury literackiej), są w dużej mierze zbieżne i koncentrują się na zadaniach liryki, dookreśleniu sposobów jej rozumienia, przedstawienia własnej wizji poezji, wspartej konkretnymi realizacjami, czyli utworami poetyckimi, potwierdzającymi swym kształtem słuszność założeń. Takie przypuszczenie możliwe jest jednak tylko przy dużym stopniu uogólnienia. Chodzi natomiast o wydobywanie specyfiki konkretnych, wskazanych przez Przybosa utworów i taką ich analizę, która pozwoli dotrzeć do ukrytych sensów, bądź znaczeń dotychczas niedostrzeganych. Zauważmy, iż brak centralnych ośmiu wersów utworu w jego drugiej wersji, w połączeniu z kilkoma nader istotnymi, choć pozornie kosmetycznymi, korektami pozostałych zwrotek, radykalnie zmienia wymowę całego utworu. Porównajmy obie zwrotki, w których kluczową rolę odgrywa lira:

PIERWOTNA REDAKCJA

Liry – nie zwij w pieśni rzeczą
wtórą,
Do przygawek!... nie – ona
Dlań jako żywemu orłu pióro:
Aż z krwią, nierozłączona!

NANIESIONA KOREKTA
ODAUTORSKA

*Liry nie wiń, że ona
Do przygawek!... że w pieśni wtórą!
Ona jak żywemu orłu pióro –
Aż z krwią nierozłączona!*

Funkcja, jaką każda z nich pełni w utworze, pozostała niezmienną. Składające się z jednego zdania sformułowanego w trybie rozkazującym, służą wyjaśnieniu istoty liry, można nawet uznać, że stanowią próbę jej definicji. Ostatnie dwa wersy są niemal takie same: literalna identyczność pointy nie budzi żadnych wątpliwości, a poprzedzająca ją linijka pozbawiona jest jedynie rządzonego przez dopełniacz przyimka ‘dlań’, który wskazuje w pierwszej wersji zależność liry i pieśni. Najdalej idące poprawki, które w rezultacie prowadzą do zmiany znaczeń całego utworu i w konsekwencji do zwrotu w interpretacji, można zauważyć w dwóch pierwszych wersach. Przyczyną fundamentalnej różnicy między dwiema wersjami *Liryki i druku* staje się zamiana czasownika ‘nie zwij’ na podobnie brzmiący, ale niosący całkowicie inne sensy ‘nie wiń’. Zdaniem Przybosa zwiększa ona dobitność wypowiedzi:

O ilez lepiej, mocniej wyraził się Norwid w drugiej strofie, mówiąc o lirze „nie wiń” zamiast „nie zwij”: bo nie chodzi o nazywanie tylko i traktowanie „liry” jako akompaniamentu, ale i o nieobwinianie jej, że jest niewydolna, że jest tylko do „przygawek”, a nie do takiej gry, jaką poeta określił w ostatniej zwrotce. [LD, 120]

Słuszna jest z całą pewnością uwaga, iż „nie chodzi o nazywanie tylko”. Pierwszy z zakazów dotyczy nazywania liry nieadekwatnie do jej istoty, drugi natomiast w ogóle tej kwestii nie porusza. Przedmiotem sporu nie jest już miano, czy – ściślej – dookreślający lirę epitet, lecz nastawienie śpiewaka, który oskarża ją o wtórność: „*Liry nie wiń, że ona / Do przygrawek!...że w pieśni wtórna*”. W żadnej z wersji nie ma natomiast zgody na traktowanie liry jako zaledwie dodatku do pieśni: dowodzi tego niemal niezmienny kształt zamykającego zwrotek porównania: „*Ona [lira] jak żywemu orłu pióro / Aż z krwią nierozłączona*”. Budowa wypowiedzi pozwala się domyślać, iż to właśnie lirnik oskarżył lirę o wtórność, sprowadził ją do funkcji mniej lub bardziej udanego akompaniamentu. Tymczasem za kształt przekazu – i to właśnie sugeruje podmiot wiersza – odpowiedzialny jest jego nadawca, czyli śpiewak, lirnik. Zarzut Przybosa, iż „lira jest niewydolna” wynika zatem zarówno z utożsamienia pierwszego fragmentu wypowiedzi z poglądami słuchacza, jak i ze skrajnego uprzedmiotowienia liry, która została uznana za przedmiot niedoskonały, a w efekcie uniemożliwiający perfekcyjną grę. Jednak ani pierwsza, ani druga redakcja utworu nie daje podstaw do traktowania liry tylko i wyłącznie w kategoriach rzeczy, towarzyszącego rekwizytu. Wręcz przeciwnie. Nie służy ona tylko „do przygrawek”. I nie da się jej... zinstrumentalizować, przyjąć, iż pełni jedynie funkcję pomocniczego, w dodatku „nieudolnego”, narzędzia.

Nawet jeśli, za wskazówkami Elżbiety Feliksiak, utożsamimy lirę z formą, to w pierwszej redakcji utworu będzie ona synonimem esencji życia, obecności. Lira to nic innego – by posłużyć się Norwidową metaforą – jak ucieleśnienie istoty prawdziwej relacji międzyludzkiej opartej na autentycznym kontakcie i szczerości przekazu. Jest tym, co w tej relacji najważniejsze i nie potrzebuje widzialnej formy, aby się w niej ziścić. Spójrzmy: słowa mogą być źródłem nieporozumień, a prawdziwy kontakt człowieka z człowiekiem możliwy jest tylko dzięki temu, iż każdy z nas uobecnia się w świecie i wobec – dla – innych poprzez ciało. A zatem forma istnieje tylko poprzez cielesnego człowieka; treść jest jak pieniądź, który bierzemy i zwracamy, nie nawiązując autentycznej, bezpośredniej relacji opartej na wzajemności. Dlatego w słowie winny się złączyć w harmonijną całość i sumienie, i żar, i rozsądek. Podobnie jak człowiek nie może zostać sprowadzony do jednego tylko aspektu, tak nie może być do jednego elementu ograniczona komunikacja. Podstawową różnicą będzie zatem sposób rozumienia tytułowej ‘liryki’. W pierwszej redakcji liryka nie będzie po prostu nazwą jednego z rodzajów literackich, nie będzie też, wobec zauważalnego już w

romantyzmie krzyżowania się postaci gatunkowych poezji, utożsamiana jedynie z ekspresją uczuć i doznań. Liryka w tym ujęciu nie wiąże się tylko z tworzeniem wierszy, nastawionych na wyrażanie przeżyć, ale drzemie w człowieku i staje się mianem dla autentycznych, bezpośrednich kontaktów między ludźmi, a nie tylko nazwą określającą rodzaj (poetyckiego) przekazu.

Przypomnijmy: pierwsze i jedyne wprost nam dostępne słowa *cantora* brzmią „<<Śpiewam miłosny rym...>>”. Podkreślenie autora sygnalizuje wprowadzenie mowy niezależnej, ale oprócz tego skupia naszą uwagę na tym fragmencie przekazu. Zaznacza on wyraźnie formę wypowiedzania: „śpiewam miłosny rym”. Inaczej: mówi o miłości, lecz zamiast przekazać uczucie, próbuje je oddać przez „miłosny rym”, ucieka w konwencję, może nawet banał.

„Ten <<miłosny rym>> zniknął w drugiej redakcji – i słusznie, bo mógłby mylić: czytelnik sądziłby – utrzymuje Przyboś – że Norwidowi chodzi tylko o lirykę miłosną” [LD,120] Wierny tej wersji tekstu krytyk rozpatruje *Lirykę i druk* w kategoriach utworu o charakterze programowym, dotyczącym postulowanego przez Norwida kształtu poezji polskiej. Dlatego też swoją ocenę opiera na dość umownym w obrębie liryki rozróżnieniu gatunkowym. Oczywiście możemy uznać, iż postawą wydzielania liryki miłosnej (czy też religijnej lub patriotyczno-obywatelskiej) jest „typ wyrażanych przez nią przeżyć”¹¹⁷, ale to jeszcze nie wyjaśnia przyczyny wyrugowania specyfikującego – zdaniem Przybosia – epitetu. Bowiem w wierszu Norwida nie chodzi ani o lirykę miłosną, ani o lirykę w teoretycznoliterackim rozumieniu tego terminu. A przynajmniej nie jest to główny temat tego utworu, choć niewątpliwie drugą jego wersję można interpretować jako wypowiedź metapoetycką. Spójrzmy raz jeszcze: pojawia się komunikat, którego fragment poznajemy w niezmiennym kształcie (stąd cudzysłów w inicjalnym wersie). Nie sposób jednak mówić o komunikacji. Wzajemna relacja nie jest możliwa, ponieważ pomimo tego, iż do słuchacza dociera treść wypowiedzianych przez lirnika słów, to odbiera je on jako fałszywe, a nawet dopatruje się intencji oszustwa. W odpowiedzi na „miłosny rym” pada przejmujące: „nie czuję”. Stwierdzenie to jest tym bardziej wyraziste, że nie da się z nim polemizować ani go tłumaczyć przy użyciu racjonalnych kategorii. Są one przydatne jedynie przy analizowaniu przyczyn takiego stanu. Okazuje się, iż słowa uznajemy za prawdziwe wtedy, gdy ich sens możemy sprawdzić pozawerbalnie. Inaczej ma się wrażenie obłudy, niespójności przekazu.

¹¹⁷ *Słownik terminów literackich...*, s. 280.

Dlatego trudno uwierzyć w deklarację lirnika, zaakceptować przyjętą przezeń postawę (by nie powiedzieć – strategię). Komunikowanie ograniczone do przekazu samej tylko treści (zauważmy, iż w trzeciej strofie pojawia się owo dotąd niewytłumaczalne: „Treść – wypowiesz bez liry udziału”) jest martwe. Reprezentacja rzeczy zamiast rzeczy samej, pozór komunikacji zamiast autentycznego kontaktu, sprawiają, że ów śpiewak został nazwany „drukaczem poezji”. I nie mamy tutaj najmniejszych wątpliwości, iż jest to określenie skrajnie pejoratywne. Negatywny wydźwięk tej metafory dostrzega również Przyboś. Wybiera wersję: „*Jesteś zaledwo drukarz*”, tłumacząc:

Niewątpliwie druga redakcja jest lepsza. [...] Można by się jedynie spierać o określenie często cytowane: „Jesteś poezji drukarz”. W drugiej redakcji mówi Norwid „Jesteś zaledwo drukarz”. Ja sądzę, że tak lepiej, bo przecież wiadomo, o jakiego to drukarza – nie dosłownego – chodzi i wiadomo przecież, że chodzi o poezję i to liryczną. Może właśnie dlatego, żeby być ścisłym, żeby liryki nie utożsamiać z innymi rodzajami poezji, Norwid poprawił to zdanie [LD, 120].

Wypada się zgodzić z tą częścią wypowiedzi Przybosia, w której zwraca on naszą uwagę na przenośne sensy słowa ‘drukarz’. Jednak jej rozwinięcie pozostanie w pewnym stopniu dyskusyjne nawet w odniesieniu do drugiej wersji utworu. Krytyk skupia się przede wszystkim na skutkach, jakie niesie za sobą zamiana słowa ‘poezja’ na spójnik ‘zaledwo’. Jego zdaniem był to gest słuszny, ponieważ nietrudno wysnuć wniosek, iż „chodzi o poezję i to liryczną”. Pierwsza redakcja – jak sądzę – sprzyjała takiemu rozumieniu dzięki szeregu synonimicznych pojęć, takich jak: poezja (zwrotka I), pieśń (zwrotka II) i liryka. W zgodzie z nimi pozostawało oświadczenie *ty*: „śpiewam...”. Kolejny wariant utworu zawiera tylko czasownikowe ‘śpiewam’ oraz – podobnie jak wcześniejsza wersja – wymienioną w tytule ‘lirykę’ i kilkakrotnie przywołaną ‘lirę’. A zatem stwierdzenie Przybosia zdaje się być obciążone romantycznym utożsamianiem śpiewaka z poetą oraz eksplikacją tytułowej ‘liryki’ wyłącznie w kategoriach teoretycznoliterackiego terminu. W jego ujęciu ‘liryka’ jawi się jako jeden z rodzajów poezji. Stąd usunięcie tego ostatniego słowa ocenia jako słuszne, bo wzmacniające precyzję wypowiedzi, postępowanie autora. Norwid, czego dowodzą jego liczne wypowiedzi krytyczne i poświęcone zagadnieniom literackim quasi-filozoficzne rozprawy, był niezwykle wyczulony na wszelkie niuanse genologiczne. Często zwracał też uwagę na genealogię poszczególnych gatunków literackich. Czy jednak tym kwestiom poświęcił również *Lirykę i druk*? Wyrazista tytułowa opozycja nie przeciwstawia sobie przecież ani rodzajów literackich, ani poszczególnych gatunków. Ich nazwy – dosłowne lub metaforyczne – a ni razu nie pojawiają się w wierszu. A zatem nie tyle chodzi o przestrożę przed wymiennym

stosowaniem terminów, które mają różny zakres znaczeniowy (liryka stanowiłaby zatem pewien szczególny rodzaj poezji), ile o doprecyzowanie, jak należy rozumieć słowo ‘liryka’. Jak należy je rozumieć w tym konkretnym utworze. Uwagi Przybosia, które pozostają słuszne przy dużej dozie uogólnienia, mogą stać się jednak przedmiotem polemik. Wydaje mi się bowiem, że druga wersja wiersza jeszcze bardziej utwierdza w przekonaniu, iż liryki nie można tu po prostu utożsamić z literaturoznawczym pojęciem. A przynajmniej – że takie rozumienie może być zaledwie punktem wyjścia. Rozróżnienia znane z poetyki okażą się wszak pomocne, jeśli odwołamy się do historii pojęcia ‘liryka’. Wpierw spójrzmy jednak raz jeszcze na tę „poprawioną” strofę i spróbujmy ją odczytać, co sugeruje w swoim komentarzu Przyboś, w bezpośrednim odniesieniu do tytułu wiersza:

Liryka i druk

*[...] mówi, „Śpiewać zacząłem rym...”
Kogóż ty oszukasz?
Nie czuję strun, drżących pod palcem twym;
Jesteś zaledwo drukarz!*

Wyróżnione graficznie fragmenty utworu (pamiętajmy wszak, że podkreślenie w pierwszym wersie, sygnalizujące wprowadzenie mowy niezależnej, czyli dokładnej wypowiedzi śpiewaka zostało dokonane przez autora) pozwalają pogrupować zaznaczone wyrazy wokół dwóch skontrastowanych pojęć: liryki i druku. Pamiętajmy jednak, iż ich zestawienie początkowo może się wydawać neutralne. Dopiero wnioski wywiedzione na podstawie szczegółowej analizy obu wersji utworu ujawniają obecne już w tytule wartościowanie. Julian Przyboś słusznie zauważył, iż nie chodzi tutaj o drukarza w potocznym, czy też dosłownym rozumieniu tego słowa. Druk i drukarz, należące do tej samej rodziny wyrazów nie nazywają ani wykonawcy czynności ani wytworów jego działań. Przenośne znaczenie tych wyrazów powstaje dopiero w wyniku przeciwstawienia ich liryce i... mowie. Takie przyrównanie sugeruje konstrukcja tej strofy, gdzie pierwszy i ostatni wers tworzą wyraźną klamrę. Słowu ‘mówi’, poświadczonemu przez cytowane ‘śpiewam’, odpowiada bowiem, umiejscowione po przeciwległej stronie końcowej linijki, słowo ‘drukarz’. Uwłączający wydźwięk tego określenia ma swoje źródło we wcześniejszym domniemaniu oszustwa. Podstawą wnioskowania o nieszczerości śpiewaka jest brak odczuć, które powinien wzbudzić swoim śpiewem oraz nieautentyczność jego przekazu. Tytułową lirykę należałoby zatem tłumaczyć w odniesieniu do jej pierwotnego znaczenia i uwikłania w sytuację

komunikacyjną, zakładającą bezpośredni kontakt nadawcy i odbiorcy, lirnika (śpiewaka) i słuchacza, bądź też słuchaczy. Pamiętajmy, iż starożytni

Nie mieli poezji książkowej (sic!), mieli tylko mówioną, a właściwie śpiewaną. Muzyka ich, choć posługująca się instrumentami, była zasadniczo muzyką wokálną, muzyki czysto instrumentalnej nie posiadali. [...] Mowa zdawała się [im] związana najściślej z melodią i rytmem, sztuki słowne, muzyczne i taneczne, włączali w zakres jednego pojęcia¹¹⁸

Trop wskazany przez Przybosa okazuje się zatem słuszny – jeśli nie ograniczymy się do współczesnego rozumienia tytułowych terminów, tylko rozpatrzmy ich specyfikę w obrębie konkretnego utworu. Jak widać zbawienne okazało się sięgnięcie do etymologii, bijącego źródła wyrazu, które ujawnia niedostrzegane dotąd aspekty tytułowej opozycji. Liryka, która dopiero w nowożytnej refleksji filologicznej została uznana za odrębny rodzaj literatury, w wierszy Norwida staje się sygnałem rozległej problematyki zmian komunikacyjnych, jakie dokonywały się właśnie w XIX wieku¹¹⁹. Liryka – śpiewana, komponowana według melodii – zakładała niegdyś realną bliskość wykonawcy i publiczności. Druk pozbawia natomiast możliwości prawdziwego, autentycznego kontaktu między nadawcą komunikatu i jego odbiorcą, staje się synonimem martwego przekąźnika, zapośredniczenia. *Scripta manent, verba volant* – dosłownie. „Martwość głucha” to nic innego jak określenie przekazu samej treści, przekazu „drukarskiego”. Zadrukowane stronicę umożliwiają karmienie umysłu w pojedynkę, ale domagają się samotnej, cichej lektury. Druga wersja wiersza Norwida dotyczy zatem problematyki „zmian kulturalnych, zachodzących na skutek potężnienia druku jako dominującego autorytetu komunikacyjnego, <<oszukańczo>> deformującego kontakt między twórcą a czytelnikiem”¹²⁰, pierwotna redakcja tekstu natomiast skupia naszą uwagę nie tylko na relacjach „autorsko-czytelniczych”, ale ujmuje całe zagadnienie w dużo szerszym kontekście. Nie chodzi bowiem tylko o szkicowy obraz jednego z możliwych stylów odbioru, czy nawet postulat stworzenia liryki na miarę ówczesnej epoki. Równie ważne okazuje się zdarzenie mowy. Przyboś, cytując wariant *Liryki i druku*, uznany przez Juliusza Wiktora Gomulickiego, posiłkującego się przy redagowaniu *Vade-mecum* rękopisem zbioru, za drugą, niedokończoną wersję wiersza, dokonał zastanawiającego zabiegu,

¹¹⁸ Władysław Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć...*, s. 89, 91.

¹¹⁹ O „panteizmie druku” wspomina M. Dąbrowski. Zob. M. Dąbrowski, *Utarczki w sprawie Norwida...*, s. 55.

¹²⁰ E. Szary-Matywiecka, *Autor, redaktor i książki. O „Auto-da-fę Cypriana Norwida, „Studia Norwidiana” 1985-1986, nr 3-4, s. 181.*

który wpłynął dość znacznie na zaproponowane odczytanie utworu. Nie chodzi jednak o rozstrzygnięcie, czy był to gest świadomy, lecz o wskazanie jego potencjalnych konsekwencji w późniejszej interpretacji liryku.

Taki zapis:

*)mówi: „Śpiewać począłem rym...”

*) W autografie próba nowego sformułowania: *że co Orfej...*” [LD, 117]

gdzie znak *) poprzedza pierwszy, niekompletny fragment, może sugerować łączną lekturę inicjalnej linijki utworu oraz słów przypisu. Ich połączenie dałoby w efekcie taki oto, dość zaskakujący wers: „*że co Orfej...*”.....mówi: „*Śpiewać* począłem rym...”, dla którego trudno byłoby odnaleźć uzasadnienie w tekście wiersza. Być może taką kontaminacją byłby zdumiony również sam Przyboś. Faktem jednak jest, że w rękopisie dopisek o Orfeuszu pojawia się pod (sic!) utworem. Opatrzony pytajnikiem, brzmi: „*Że co Orfej miał (?)*”. Trudno dociekać, czego dotyczyły wątpliwości Norwida. Jednak tekst autografu jednoznacznie rozstrzyga o statusie tego urywku. Nie sposób uznać go po prostu za pełnoprawną część wiersza. Graficzny układ podsunęty czytelnikom szkicu sprawia, że połączenie tych elementów wydaje się prawdopodobne, ale już oryginał *Liryki i druku* taką operację wyklucza. Jej skutkiem byłaby bowiem całkowita niespójność wypowiedzi, w której pojawiłyby się dwa, niezgodnione ze sobą pod względem kategorii fleksyjnych, czasowniki. Sztucznie utworzona fraza: *Że co Orfej miał (?)*.....mówi „*Śpiewać* począłem rym...” okazuje się więc nie do zaakceptowania. Tej krótkiej adnotacji nie da się zatem traktować na równi z samym utworem. Nie ulega jednak wątpliwości, że choć ma ona charakter wtórny, podporządkowany, posiłkowy względem tekstu, to jednocześnie może sterować jego recepcją. Dowodzi tego komentarz Przybosia, wyraźnie pozostający pod wpływem tego – dodatkowo jeszcze zmodyfikowanego – paratektu. Dopiero bowiem ten dopisek uzasadnia pojawienie się w rozważaniach krytyka takich określeń jak: muzyka, czy lira... orfejska. Pierwsza wersja wiersza nie daje bowiem najmniejszych podstaw do ich użycia. Dopiero przywołanie imienia Orfeusza w króciutkim zapytaniu, hasłowej notatce Norwida pod modyfikowanym przezeń lirykiem, może wyjaśnić obecność w analizach Przybosia obciążonego wieloma znaczeniami epitetu „orfejski”. Przyczyną tej polisemii „jest długa u wielowątkowa tradycja interpretacji tej postaci [Orfeusza]. Wyznaczają ją trzy

kręgi zagadnień: fabuła mitu, zagadnienie misterium orfickich i literatura orficka”¹²¹. W omawianym szkicu odnajdziemy przede wszystkim nawiązania do mitycznej opowieści, znanej chociażby z *Metamorfóz* Owidiusza, do motywu poety, którego śpiew oczarowuje nie tylko rośliny i zwierzęta, ale też umożliwia zakochanemu Trakowi zejście do podziemi po zmarłą ukochaną. Kiedy Przyboś próbuje zwięźle wyjaśnić przesłanie *Liryki i druku* oraz przybliżyć poglądy jej autora, pisze:

Chodziło Norwidowi, jak wiadomo, nie o łatwą śpiewankowość, o „przygawkę”, ale o lirę orfejską, przywracającą, (jak mówi w *Kolebce pieśni*, wierszu skierowanym do współczesnych ludowych pieśniarzy) słowom ich „wygłos pierwszy”. Ten „wygłos pierwszy” to zapewne owo Słowo, które miało według pradawnych mitów moc kreowania i władania światem. Poruszało nie tylko ziemię i niebo, ale przekraczało nawet bramy śmierci, aby wyprowadzać umarłych ze świata cieni. Słowo jak w tekstach Biblii – święte, lub może – jeśli Norwid żądał od niego skromniejszej, ale sprawdzalnej siły, siły społecznego oddziaływania – słowo jak w pieśni gminnej. [LD, 118]

Tych kilka zdań ma pełnić rolę wstępu do przeprowadzonej później analizy wiersza. Można je rozpatrywać również jako skrótową autoprezentację dwudziestowiecznego poety, który odwołując się do ugruntowanej już, potocznej wiedzy na temat twórczości Norwida, sam występuje jako jej znawca i reinterpreter. Ale w przytoczonym urywku, który zaświadcza o wielokrotnej zapewne lekturze *Vade-mecum*, pojawiają się spostrzeżenia z co najmniej trzech porządków, wyznaczających odmienne, a momentami sprzeczne ze sobą, możliwości odczytań *Liryki i druku*. „Przygawka” odsyła nas do trzeciej strofy wiersza, „łatwa śpiewankowość” do metaliterackich wypowiedzi Norwida na temat roli ukształtowania brzmieniowego utworów poetyckich. „Lira orfejska” włącza w obręb rozważań wątek opowieści o dawnym (legendarnym?, historycznym? – ta kwestia nie została dotąd jednoznacznie rozstrzygnięta) śpiewaku, uważanym też „za wynalazcę gitary, a nawet muzyki”¹²². Przede wszystkim wątpliwości dotyczą kategoryczności stwierdzeń: Przyboś bez wahania orzeka: „Chodziło Norwidowi [...] o lirę orfejską” [LD, 118], czyniąc z dopisku pod wierszem jeden z najważniejszych wskaźników jego przesłania. Tymczasem analiza obu wersji utworu dowodzi, iż w brak w nich podstaw do takich wniosków. Największe zastrzeżenia budzi jednak sposób, w jaki autor szkicu próbuje dookreślić znaczenie owej „liry orfejskiej”: „Chodziło [...] o lirę orfejską, przywracającą, (jak mówi w *Kolebce pieśni*, wierszu skierowanym do współczesnych ludowych pieśniarzy) słowom ich wygłos pierwszy.” Rola liry, która urasta tutaj do rangi symbolu, polegać ma zatem

¹²¹ G. Halkiewicz Sojak, *Orfeusz Mickiewicza, Krasińskiego i Mickiewicza na tle tradycji motywu*, w: *Inspiracje Grecji antycznej w dramacie doby romantyzmu*, red. M. Kalinowska, Toruń 2001, s. 222.

¹²² W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury...*, s. 602.

na przywracaniu słowom ich pierwszego wygłosu. Cóż to jednak znaczy? Przyboś odsyła nas do innego utworu Norwida, nie przewidując zapewne, że ten tryb wyjaśniania, w którym metaforę przybliża się przy pomocy innej figury retorycznej, w dodatku zaczerpniętej z kolejnego tekstu, gdzie uwikłana była w skomplikowane zależności semantyczne, może zamiast oczekiwanych uproszczeń przynieść kolejne komplikacje, a nawet posądzenie o nieścisłość wywodu. Parafrazę wypowiedzi Przybosia, pomimo nadmiaru sensów przenośnych, można zinterpretować bez narażania się na zarzut niespójności. Pozwala na to wieloznaczność jej poszczególnych elementów, które można wszak dookreślić w ramach jednego systemu. W tym wypadku ogranicznikiem będzie jedynie ilość wariantów mitycznej opowieści o Orfeuszu, w których poszukiwać będzie można związków między „pierwszym wyglosem” słowa, a właściwościami liry, czy raczej – umiejętnościami muzyka. Inaczej będzie, gdy sięgniemy po wskazany przez poetę utwór po to, by zapytać o źródłowe znaczenie Norwidowego sformułowania. Tylko jedno słowo komentarza: „zapewne” sugeruje, iż mamy do czynienia raczej z przypuszczeniami niż z niepodważalnym sądem. Ono również dopuszcza możliwość dyskusji z przedstawionymi tu zapatrywaniami i – paradoksalnie – działa też na korzyść Przybosia osłabiając autorytatywny dotąd ton jego wypowiedzi. Zastanawiać może, dlaczego krytyk przypominał akurat *Kolebkę pieśni*, a nie inny utwór Norwida, na przykład taki, w którym pojawia się, rozmaicie przecież interpretowana, postać Orfeusza. Zwróćmy uwagę, że dla autora *Promethidiona* szczególnie ważne są te fragmenty opowieści o trackim muzyku, które przybliżają nam specyfikę kultury starożytnej Grecji. Interesują go zagadnienia misteriów orfickich oraz związki z ówczesną filozofią. W *Notatkach z mitologii* wylicza:

On wynajduje heksametr, dodaje trzy struny do liry. *Hymny. O wojnie olbrzymów. Porwanie Prozerpiny. Żaloba Ozyrysa. Wyprawa Argonautów. De lapidibus.* Pomieszczane w utworach neoplatoników aleksandryjskich. [PWsz VII, 298]

Dostrzega również analogie między postacią Orfeusza, a biblijnym Dawidem: „U Greków poeta orfeiczny wielce do proroka izraelskiego podobny” [PWsz VI, 408]. A „kiedy [...] Norwid w pierwszym fragmencie *Rzeczy o wolności słowa* stwierdza, że pójdzie „kierunkiem orfejskim” [PWsz III, 566] można to odczytać jako deklarację pełnienia ról, które łączyły się z poetyckim posłannictwem u zarania dziejów”¹²³. Dla

¹²³ G. Halkiewicz Sojak, *Orfeusz Mickiewicza, Krasińskiego i Mickiewicza na tle tradycji motywu...*, s. 240. Zob. też: G. Reale, *Historia filozofii starożytnej*, przeł. E. I. Zieliński, t. 1, Lublin 1993, s. 445-465 (rozdział: *Orfizm i jego przesłania*).

Przybosia atrakcyjne poznawczo jest przede „dzieło Orfeusza, zstępującego do głębi”, „[skrajność], którą mogłaby osiągnąć sztuka”¹²⁴. Orfeusz jawi mu się zarówno jako bohater literacki, jak i... autor-poeta. W wypowiedzi krytyka zastanawia jednak coś innego. O ile zdanie: „Poruszało [słowo] nie tylko ziemię i niebo, ale przekraczało nawet bramy śmierci, aby wyprowadzać umarłych ze świata cieni” z całą pewnością dotyczy fabuły przywołanego mitu, to jego związek z przesłaniem *Kolebki pieśni* pozostaje jednak niejasny. Dopisek w nawiasie, zamiast uzasadnić jej przywołanie, przynosi dodatkowe komplikacje. Ze słów: „Chodziło Norwidowi [...] o lirę orfejską, przywracającą (jak mówi w *Kolebce pieśni*, wierszu skierowanym do współczesnych ludowych pieśniarzy) słowom ich „wygłos pierwszy” [LD, 118] można bowiem wywnioskować, iż mniej lub bardziej bezpośrednie nawiązanie do opowieści o Orfeuszu, pojawi się również w tym wierszu. Tak jednak nie jest. Co więcej – w parafrazę tytułu utworu wkradła się, zapewne nie zamierzona przez Przybosia, nieścisłość. Bez względu, czy pozostaniemy przy leksemie ‘spółczesnych’, czy ‘współczesnych’ („pieśniarzy”), należy go bezwarunkowo odczytywać jako współczesnych Norwidowi, czyli... ówczesnych, dziewiętnastowiecznych. Zwrotka:

- Umiej słowom wrócić ich wydźwięk-pierwszy –
To jest całą wrażeń tajemnicą:
Rym?... we wnętrzu leży, nie w końcach wierszy,
Jak i gwiazdy nie tam są, gdzie świecą!*

z której zaczerpnął Przyboś sformułowanie „wydźwięk-pierwszy”, opatrzona została dodatkowym wyjaśnieniem: „Wiadomo jest każdemu, że ani słońce, ani gwiazdy nie są tam, gdzie oczom patrzącego być się wydają” [PWsz II, 114] ona nie tylko powinności sztuki, czy też jej ideału. Następuje bowiem po takim opisie:

Gdzie ton i miara równe są przedmiotowi,
Gdzie przedmiot się harmonią dostraja,
Tam jest i pieśń, i rym – jak kto je powie –
Tam z-siedmiał się brzmienie i tam się z-traja,
I spadkuje ku końcowi.

Dość intrygujące wydaje się sięgnięcie przez poetę po utwór, i to w dodatku już na samym początku analizy *Liryki i druku*, w którym – choć Przyboś tego nie wyluszcza – pojawiają się podobne pojęcia. Obok *pieśni* i *rymu*, z ważnym dopowiedzeniem „jak kto je powie”, pojawiają się również ‘ton’, ‘miara’, ‘harmonia’, które budzą skojarzenia z „muzycznym porządkiem” z poprzedniego wiersza, zwłaszcza wobec trójkowego

¹²⁴ M. Blanchot, *Spojrzenie Orfeusza*, „Literatura na świecie” 1996 nr 10, s. 36.

układu „żar słowa”, „treści rozsądek”, „sumienia berło”. W *Kolebce pieśni* czytamy bowiem: „Tam z-siedmia się brzmienie i tam się z-traja”. Znakomitą interpretację tego wiersza, która może być mocna również w odczytywaniu *Liryki i druku*, zaproponował niegdyś Roch Sulima:

Kolebka pieśni rozpoczyna się jakby objawieniem ideału sztuki, wręcz fenomenologicznym jego ujęciem [...] boskie proporcje, skale, wzory (ton, miara) niejako noszą w sobie zamysł przedmiotu, ten zaś z kolei nosi w sobie miary boskie, gdyż przez myśl ludzką i dzieła rąk wcielają się boskie ideały [...]. Ton i miara, które tu należy rozumieć jako wzorce pieśniowości (poetyckości), ale także uznać jako skalę wszechtworzenia, stają niejako „naprzeciw przedmiotowi”, ale też przedmiot staje „do miary”, zawiera w sobie kryterium skali i wartościowania. Jest to zatem postulat jedności zamiaru i celu, ideału i jego wcielenia. [...] Sekwencja: 7-3 – *całość*, znaczy w *Kolebce pieśni* tyle samo, co: ton-miara-harmonia- pełnia → przedmiot. Oddaje więc przenikanie idei (ducha) w materię oraz nieodłączny proces całościowania [...]. Norwid wskazuje na jednorodność i jedność makro- i mikrokosmosu, jedność boskiego i ludzkiego pierwiastka w sztuce. Trójdźwięk jest takąż elementarną doskonałością i harmonią ludzkiego działania w sztuce jak symbol św. Trójcy – pełnią i doskonałością chrześcijańskiego świata.¹²⁵

Przytaczam tak obszerny fragment dociekań badacza, by uświadomić, że między tymi dwoma utworami można odkryć więcej podobieństw, niż sugerowałyby to szkice Przybosa. Łatwiej też byłoby udowodnić istnienie tych zależności, niż wykazać, iż to właśnie „lira orfejska” jest władna przywrócić słowom „wygłos pierwszy”. Zwłaszcza, że brak jakichkolwiek sygnałów tekstowych, które uzasadniłyby takie rozważania. Kontekst mitu o Orfeuszu został bowiem wyraźnie naddany przez dwudziestowiecznego krytyka, być może w celu objaśnienia sensu postulatycznego zwrotu: „Umiej słowom wrócić ich wydźwięk-pierwszy”. To sformułowanie tłumaczy Przybós odwołując się do kreacyjnej mocy słowa. Proponuje kilka możliwości jego interpretacji: przede wszystkim odnosi się do mitów podejmujących tematykę stworzenia oraz do tekstów biblijnych. „Ten „wydźwięk pierwszy” to zapewne owo Słowo, które miało według pradawnych mitów moc kreowania i władania światem. Słowo jak w tekstach Biblii” – święte” [LD, 118]. Odnosi się przede wszystkim do mitów podejmujących tematykę stworzenia oraz – co niejako zapowiada już wcześniej użycie dużej litery – Słowa Boskiego. Wydaje się, iż krytyk zasugerował się tutaj określeniem *pierwszy* (wydźwięk), łącząc je z owym *in principio erat verbum*, które znamy z Ewangelii świętego Jana (1,1). Ale równie dobrze – z uwagi na moc kreacyjną – można przypomnieć początkowe fragmenty starotestamentowej Księgi Genesis ze znamienym „A potem Bóg rzekł...” lub chociażby... babiloński mit o stworzeniu świata *Enuma elisz*.

¹²⁵ R. Sulima, *Kolebka pieśni*, w: Cypriana Norwida kształt prawdy i miłości. Analizy i interpretacje, red. S. Makowski, Warszawa 1986, s. 102. Por. M. C. Ghyka, *Złota liczba. Rytuały i rytmy pitagoreskie w rozwoju cywilizacji zachodniej*, listem poprzedził P. Valéry, posłowie. Eliade, przeł. I. Kania, Kraków 2006.

Jego bohater, Marduk, musi bowiem dowieść swych umiejętności tworząc i niszcząc przy pomocy słowa¹²⁶. Przyboś sięga zatem do starożytnych mitologii (czego widowym przykładem jest postać Orfeusza), jak i do tekstów religii monoteistycznej. Za każdym razem chodzi mu jednak o to samo: kreacyjną moc słowa. Dostrzega jednak jeszcze jedną możliwość: „Słowo [...] święte – lub może – jeśli Norwid żądał od niego skromniejszej, ale sprawdzalnej siły, siły społecznego oddziaływania – słowo jak w pieśni gminnej” [LD, 118]. Założenie pozostaje wszak to samo: słowo, jeśli nie jest słowem stwórczym, jeśli nie przekracza bram śmierci, jeśli nie służy boskiemu *creatio ex nihilo* powinno przynajmniej być słowem sprawczym w obrębie danej społeczności. U Przybosa wydaje się to być zaledwie kwestią stopnia wpływu, który ma być odczuwalny i jednocześnie podlegać weryfikacji. Ale nie zapominajmy, iż „pieśń gminna”, choć wzbudza skojarzenia z wieloma tekstami polskiego romantyzmu, chociażby z zapowiedzią Wajeloty, pojawia się również w *Kolebce pieśni* Norwida i właśnie w tym macierzystym kontekście należałoby ją wpierw rozpatrywać. Dokładnie takie sformułowanie pada w wierszu dwukrotnie:

III

Podobnie i pieśń gminna to nie jest to,
Co wy dziś zrobiliście z niej – –
Płynność słów? – to – oko błysnę łą,
To ciepły dech, nie zawołanie: „Tchnij!...”

V

Tam to wszczęła się pieśń gminna, jakby z dna
Uspokojonej na skroś głębi
Czerpiąc tok swój i jęk gołębi;
– A Bóg ją sam zna!...

Niezwykle istotne wydaje się wcześniejsze (z czwartej zwrotki) tłumaczenie: „Stąd to nie nasze – pieśni nasze, / Lecz Boskiego coś bierą w się”. Jak to wyjaśnić? Przyboś jednoznacznie rozgranicza „słowo święte” od słowa „jak w pieśni gminnej”. Tymczasem Norwid optuje raczej za spójnią boskiego i ludzkiego wygłosu, które winny idealnie zjednoczyć się w ludowej pieśni. W króciutkim szkicu *O sztuce (dla Polaków)* napisał: „W idealnym piękna uprawianiu leży pewne uczucie-wyższego-porządku-

¹²⁶ E. Fromm, *Zapomniany język: wstęp do rozumienia snów baśni i mitów*, przeł. J. Marzęcki, Warszawa 1994, s. 200. „Zanim jednak obrano go wodzem, Marduk musiał przejść pewną próbę [...]. A oto opis tej próby: Położyli tedy wpośród siebie odzienie / rzekąc Mardukowi, najpierw z nich zrodzonemu / „Zaprawdę, o panie, twoje przeznaczenie urasta najwyżej wśród bogów. / Rozkaż <<rozpadnij się i powstań na nowo>> [a] musi się to stać! / Niech przez słowo z twoich ust przepadnie to odzienie, / Rozkaż znowu i przywróć te szaty w całości!” / Nakazał swymi ustami, a odzienie rozpadło się, / I znowu rozkazał, a odzienie ukazało się na powrót. / Kiedy bogowie, jego ojcowie, ujrzeli skuteczność jego słowa, / uradowali się [i] złożyli mu pokłon [mówiąc] „Marduk jest królem”, s. 200-201.

rzeczy, ku któremu wznosząc się, jeżeli nareszcie u szczytów onego napotkanej prawdy nie można wziąć, to jedynie dlatego, iż człowiek wziąć sam nic nie może, co by mu pierw nie było dano wziąć.” [PWsz VI, 345] Zatem należałoby raczej powtórzyć za Rochem Sulimą, który w swej interpretacji sięgnął do rozmaitych tekstów autora *Kolebki pieśni*, zwłaszcza *Notatek etno-filologicznych* i *Notatek z mitologii*, obfitujących we fragmenty poświęcone problematyce genezy mowy ludzkiej i języka poetyckiego, iż ów „wygłos pierwszy słów”:

[...] należy do sfery ideału, jednak – jak pokazuje Norwid – ideału zagrożonego, degradowanego. [...] należy do sfery wrażeń (symptomów), ale te są dla współczesnego człowieka „zakryte”, zafalszowane, oddalone od istoty „logiki wiecznej” [...]. [Tymczasem] przez język, twór boski, jest człowiek jakby ekspresją świata. Tym samym język pierwotny (poezja jako pierwsza faza ludzkości) jest wspólny całemu gatunkowi ludzkiemu. „Wygłos-pierwszy” jest przeto prawdą dla ludzi i wspólnota ludzi, jest wartością źródłową. Prawda jest całością, totalnością pierwszego aktu, aktu u źródła. Prawda jest dla ludzi powtórzeniem źródła, przebicciem się przez zjawiska, które „się zaciemniają i skorupieją czasem”¹²⁷.

Norwid w *Kolebce pieśni* dokonuje również surowej oceny ówczesnego stanu poezji polskiej. Definicję „pieśni gminnej” rozpoczyna wszak od negacji: „to nie jest to, / co wy dziś zrobiliście z niej”. Adresatem tego zwrotu są wymienieni już w podtytule wiersza „spółcześni ludowi pieśniarze”, którzy upodobali sobie... „rym na końcach wierszy”. Swoją niechęć do twórczości, w której nadrzędną rolę odgrywają jej formalne wyznaczniki, takie jak rym i rytm, wyrażał autor *Promethidiona* wielokrotnie, raz nawet pisząc: „Co krok rażą mnie dwie rzeczy: [...] niesłychana łatwość rymotwórcza, rzecz przerażająca w plemienu, które, samotwórczości nie dość wyrobiwszy, może jak chce i kiedy chce, śpiewać, co chce.” [PWsz VI, 476]¹²⁸. Innymi słowy: „to, co miało być symptomem naturalności, muzyczności, pieśniowości, stało się przyczyną zwyrodnienia poezji, świadectwem niesumienności wobec ludowych źródeł”¹²⁹. Współczesny, dwudziestowieczny pisarz, który omawiając *Kolebkę pieśni*, kilkakrotnie odwołuje się również do poglądów Juliana Przybosia (i Tadeusza Peipera), zależności między przywołanymi tu utworami Norwida dostrzega właśnie w ewokowanej przez nich problematyce zadań i roli poety. Przytacza niemal wszystkie (zbywszy ostatniej) zwrotki *Liryki i druku* według jej drugiej redakcji i stwierdza:

I *Lirykę i druk* i *Kolebkę pieśni* łączy zatem negatywne ustosunkowanie się do pewnych przejawów nieautentyczności w poezji, jak i pozytywna propozycja *muzycznego porządku*.

¹²⁷ R. Sulima, *Kolebka pieśni...*, s. 103-104.

¹²⁸ Por. J. Puzynina, „Poeta” w *twórczości Norwida*, „Studia Norwidina” 2004-2005, nr 22-23, s.

¹²⁹ R. Sulima, *Kolebka pieśni...*, s. 104.

Zawołanie tchnij! i *Miłosny – mówi – śpiewać zacząłem rym* występują tu paralelnie jako przykłady fałszywego rozumienia istoty poezji¹³⁰ [podkreślenia autora].

Doszukując się związków między wierszami w ich przesłaniu, wskazuje jednocześnie na podobieństwo niektórych sformułowań, które odczytuje jako niefortunne akty mowy. A zatem ową równoległość zaznaczałaby tutaj sytuacja mówienia, zasygnalizowana przez rzeczownik ‘zawołanie’, bądź typowe *verbum dicendi* – ‘mówi’. Fragment

Płynność słów? – to – oko błysnę łą,
To ciepły dech, nie zawołanie: „Tchnij!...”

był zresztą dotąd najszerzej komentowany, a nawet stał się przedmiotem polemik. Jeśli uznamy owo „Tchnij!” za aluzję do biblijnego „tchnął Pan Bóg tchnienie życia”, to rzeczywiście dostrzec można „najbardziej radykalny rozdźwięk między ideałem tworzenia (kreacji totalnej) a degradacją tego ideału w działaniach ludzkich, w poezji”¹³¹. Ale ów rozkaznik można również interpretować, przy całej zgodności z powyższymi ustaleniami, jako zaledwie słowną reprezentację żywego i odczuwalnego oddechu. „Tchnij!” sprowadzone do wyimku z poetyckiej, czy raczej rymotwórczej, wypowiedzi, przeczyłoby pożądanej „płynności słów”, byłoby bowiem pustym, wyzbytym z Boskiej mocy, poleceniem, które miałoby wzmacniać ekspresyjność wiersza. Stąd rodzi się rozdźwięk między „ciepłym dechem” i „okiem błysnę łą”, a słowem. Między naturalnym odruchem, a sztuką (sztuczną) układania rymów. A przecież „wygłos nie jest pełnią bez „drugiej” połowy, którą słuchacz i widz (ludzkość) nosi niejako w sobie. Jest to więc postulat zespolenia, a nie przeciwstawienia jednostki (artysty) i świata”¹³².

Kiedy Norwid, pisząc o „literaturach ludów”, konstatuje: „Tales z Goryntu albowiem był jeszcze zarówno: muzykiem, prawodawcą i lirycznym poetą!...I Amfion, i Orfej w tychże pojednaniu atrybutów czerpali natchnienie” [PWsz VI, 243], to łatwo dostrzec, iż poezję łączy on nie tylko z dźwięcznością, harmonią i słowną ekspresją, ale również z wymiarem etycznym i społecznym egzystencji człowieka. Poświadczają to inne jego wypowiedzi, w których po wielokroć podkreśla, iż autentyczni poeci winni być również „krasomówcami narodu” [PWsz VIII, 261]. Ten bowiem jest poeta, kto umie „żywiół poetyczny w życie i czyn wprowadzić” [PWsz VI, 415]. Inaczej pozostanie jedynie martwy przekaz, zonglowanie słowem, nadmierna dbałość o formę.

¹³⁰ R. Krynicki, *Wygłos pierwszy*, „Nurt” 1971, nr 9, s. 34.

¹³¹ R. Sulima, *Kolebka pieśni...*, s. 104.

¹³² R. Sulima, *Kolebka pieśni...*, s. 107.

Śpiewak z *Liryki i druku* powiada: „Śpiewać począłem rym...”, lecz jego deklaracje niewiele mają wspólnego z liryką, poezją, śpiewem. Jest zaprzeczeniem prawdziwych pieśniarzy, tych, którzy pojawiali się między innymi w Homerowej *Odysei*. Przypomina raczej (choć odległe to skojarzenie) średniowiecznego wykonawcę prowansalskich kancon, który, by wywołać coraz silniejszy efekt u słuchaczy, ucieka się do coraz bardziej wymyślnego, oczywiście w ramach przyjętej konwencji, układania pieśni. Zwraca naszą uwagę na „rym” – formę utworu. Autor *Rzeczy o wolności słowa*, w „główny szkic historii sztuki dramatycznej u ludów starożytnych i u ludów chrześcijańskich” [PWsz VII, 583], wpłótł również kilka uwag na ten temat:

Kiedy więc trubadurowie skończyli na improwizacjach smaku zepsutego, w których forma wiersza zastąpiła wartość uczucia i myśli – kiedy wierszowanie wyszukane stało się ich celem, czyniąc z harmonii uczucia i myśli pewien rodzaj dźwięcznej gimnastyki wyrazów, skończyli swoje powołanie i zastąpili ich miejsce – kto? – kuglarze. [PWsz VI, 392]

„Tak więc – podsumowuje tę wypowiedź Jadwiga Puzynina – poezja mająca na celu samą wysublimowaną formę jest dla Norwida <<kuglarstwem>>.”¹³³ Może właśnie dlatego w liście do Bronisława Zaleskiego pisze:

Wiersz, który mi byłeś łaskaw przesłać, jest ślicznym wierszem-literackim, piękną i czystością rymotwórczego języka odznaczającym się, ale w którym (zapewne umyślnie, bo autor tyle talentu okazuje!) nie ma wcale a wcale poezji”¹³⁴ [PWsz X, 102].

Przywołuję ten fragment nie bez powodu. Rozróżnienie na „poezję” i „wiersz literacki” wydaje się bowiem szczególnie bliskie Przybosiowi, który konsekwentnie wydzielał „lirykę”, uznając ją za odrębny „rodzaj poezji”.

Jak zatem rozstrzygnąć postawioną na początku szkicu kwestię: „Która z tych dwóch redakcji jest lepsza, czy ta pierwsza wcześniejsza, czy ta druga późniejsza, krótsza o dwie strofki, nazwana przez Gomulickiego <<próbą>>? [LD, 118] Czy nie należałoby wpierw zapytać o stosowane kryteria wyboru? Przyboś dość autorytatywnie, mimo prób analizy *Liryki i druku*, która miałyby uprawomocnić jego decyzję, stwierdza: „Słusznie więc postąpił mistrz, że te dwie zwrotki z poemaciku wyrzucił.” [LD, 119]. I konstatuje:

Miał rację Norwid, robiąc drugą redakcję *Liryki i druku*. Wielki poeta nie myli się, jeśli poprawia własny wiersz. Sądzę, że tę drugą redakcję należy uznać za definitywną i włączyć ją do kanonu stu poematów *Vade-mecum* – a redakcję wcześniejszą drukować jako wariant [LD, 120].

¹³³ J. Puzynina, „Poeta” w *twórczości Norwida...*, s. 16. Z ustaleń badaczki korzystam w tym fragmencie rozdziału kilkakrotnie, próbując przybliżyć Norwidowe rozumienie poety.

¹³⁴ Ten wyimek przytacza również w swej argumentacji Jadwiga Puzynina. Por. J. Puzynina, „Poeta” w *twórczości...*, s. 16.

A zatem szkic Przybosia, zatytułowany *Liryka i druk*, identycznie jak wiersz Norwida, o którym w nim mowa, można odczytywać również jako tekst jawnie interwencyjny. Dzięki niemu miałyby zostać wprowadzone zmiany w cyklu „stu perełek nawlekłych / Logicznie w siebie” [PWsz II, 139]. Punktem wyjścia rozważań było przekonanie krytyka, iż właśnie ten utwór, a ściślej – jego druga, bardziej zwięzła, spójna i zrozumiała wersja – „najlepiej [...] urzeczywistniają Norwidowski ideał śpiewu lirycznego” [LD, 118]. Odnosząc się jedynie sygnałnie do jego innych wierszy z *Vade-mecum*, poświęconych tematyce poezji, w istocie przedstawił głównie swój punkt widzenia. Podkreślił: „wiadomo, że chodzi o poezję i to liryczną [...]. Chodzi o to, by liryki nie utożsamiać z innymi rodzajami poezji” [LD, 120] – powtórzył raz jeszcze. Po szczegółowych analizach Liryki i druku, wzbogaconych o kontekst *Kolebki pieśni* oraz wypowiedzi metaliterackich pomieszczonych w listach możemy szkicowo chociażby nakreślić obraz liryki pożądaną przez Norwida, który ośmielił się nawet, przeświadczony o słuszności własnej poetyckiej drogi, napisać: „Poezja polska tam pójdzie, gdzie główna część *Vade-mecum* wskazuje sensem, tokiem, rymem i przykładem. Czy chcą? Czy nie chcą? – wszystko jedno” [PWsz IX, 218]. Pisząc o ideale poezji lirycznej Norwida, Przyboś w głównej mierze odwoływał się, testując „arcydzielność” jego wiersza, do kryteriów przeżycia estetycznego, do doznań odbiorcy, odczuwanego przez czytelnika wzruszenia. Co on sam – jako dwudziestowieczny twórca i krytyk – rozumiał pod pojęciem poezji? W sukurs przychodzą nam jego wypowiedzi o charakterze teoretycznoliterackim, w których próbuje dokonać re-definicji liryki, a nawet postuluje napisanie na nowo – „z punktu widzenia zmienności sytuacji lirycznych”¹³⁵ – historii literatury. Czy zestawianie poglądów obu poetów jest tutaj konieczne? Bynajmniej. Nie chodzi wszak o to, by na siłę doszukiwać się podobieństw w ich opiniach teoretycznoliterackich. Nie trudno dostrzec rozmaite analogie, chociażby w sądach na temat roli rymu w poezji. Zbieżność stanowisk w kilku co najmniej kwestiach może się jednak okazać, po bardziej szczegółowej ich analizie, pobieżna. Nie sposób się bowiem zadowolić łudzącą podobną frazą, sformułowaniem, powtarzanym *bon motem*, zaczerpniętym z wypowiedzi Norwida. Należałoby bowiem dociec nie tylko ich pochodzenia, ale i zrekonstruować ich znaczenie w konkretnym momencie historycznym. Wskazać konkretne uwarunkowania kulturowe, które sprawiły, iż określone idee mogły się

¹³⁵ J. Przyboś, *Linia i gwar...*, t. 2, s. 206.

pojawić w danym czasie. Rozstrzygnąć, które z nich wyzyskują jedynie dawne hasła dla przedstawienia zupełnie nowych treści, a które rzeczywiście stanowią próbę odnowy minionych znaczeń. Zbadać, w jakim stopniu i z powodu jakich przyczyn podlegają modyfikacji. To zadania znacznie bardziej rozległe, niż te, które postawiłam sobie w tej pracy. Jedno wszak nie ulega wątpliwości. Julian Przyboś, czytający Norwida, skłania nas nie tylko do rewizji jego lektury, ale też do własnej interpretacji, która czasem oznacza, tak jak miało to miejsce w wypadku *Liryki i druku*, przedarcie się przez szereg dotychczasowych ustaleń badawczych i dojście – nie bez doświadczenia oporu tekstu, do konkluzji. Obszerność tej analizy jest zatem dowodem, jak trudno przekroczyć utarte schematy myślowe, jak niełatwo je rozpoznać, wreszcie – jak łatwo ulec złudzie filozoficznych pojęć. Najbardziej kontrowersyjne zwrotki wiersza, które, ku zadowoleniu Przybosia, zostały usunięte w kolejnej redakcji, postawiły nas wobec odwiecznego dualizmu duszy i ciała. Przedstawienie historii tego problemu wiązało by się z wnikliwym spojrzeniem na jego dzieje w filozofii, ze szczególnym uwzględnieniem szeroko rozumianej metafizyki. Ale czy to przybliżyłoby nas do głębszego rozumienia liryku? Wydaje się, że wręcz przeciwnie. Tym razem Norwid zwrócił się wprost. I do nas, czytelników, i do wpisanego w strukturę wiersza adresata – niefortunnego lirnika-śpiewaka. I choć można wskazać poszczególne etapy wnioskowania, obecnego w *Liryce i druku*, to wypowiedź z trzeciej zwrotki należy traktować jak najbardziej dosłownie. W eseju *O rozumieniu poezji* Przyboś przekonuje:

Szkoła „wyjaśnia”, „interpretuje”, wymusza traktowanie poezji jako czegoś innego, a nie poezji. Każe szukać sensu wiersza gdzie indziej niż w wierszu, nie bierze poezji dosłownie. Człowiek mówiący przysłowiami, myślący obrazami porzekadeł, zagadek i paraboli, zachował tę naturalną wrażliwość na obraz poetycki, którą zatracili mędrkujący szkolarze. Człowiek prosty wie, że poezja to rzecz prosta a niezwykła, jak baśń ludowa, że obrazy w niej zawarte trzeba brać tak jak są, rozumieć przede wszystkim po prostu, dosłownie. Rozumie, że poezja to nie przekład jakiejś innej, wyrozumowanej treści (nie wiadomo jakiej) na mowę obrazów, że poezji nie trzeba tłumaczyć na coś innego – nie trzeba szukać w niej sensu wciąż innego niż ten, który zawiera¹³⁶.

Odnieść te słowa do *Liryki i druku*, wcielić w czytelniczą *praxis*, oznacza wyzbyć się nawyku mnożenia w nieskończoność wyjaśnień, nieustannego wyczerpywania polisemii każdego słowa. Wyzbyć się pychy samozwańczego erudyty, zagubionego w meandrach filozoficznych doktryn i oceanie cytacji. W swej skróconej, drugiej wersji *Liryka i druk* doskonale wpisuje się w nurt rozważań o „poezji i nie-poezji”, do którego

¹³⁶ J. Przyboś, *Linia i gwar...*, t. 2, s. 37-38.

nawiązała w swej interpretacji Elżbieta Feliksiak. Ma też niewątpliwie rację Stanisław Dąbrowski, kiedy pisze:

Artykuł Juliana Przybosia na pewno był potrzebny, wiele w nim zostało utrwalonych spostrzeżeń trafnych. [...] Ale chcę przypomnieć, że na obranej przez Juliana Przybosia drodze wyraźnie nie da się rozstrzygnąć kategorycznie. Sprawa jest daleka od definitywności. Pozostało dużo znaków zapytania, a żadna z wątpliwości nie jest do zlekceważenia.

I zaleca: „Proponuję utratę pewności, aby stało się oczywiste, że chodzi wyłącznie i na pewno o pietyzm dla Norwida i jego tekstu. Nawet nie: <<aby się stało oczywiste>>. To jest oczywiste”¹³⁷. Przedstawiona przeze mnie interpretacyjna droga ukazała kilka równoprawnych wariantów odczytania tekstu. Mogłabym powtórzyć za badaczem: tak, „artykuł Juliana Przybosia na pewno był potrzebny”, skłonił bowiem do własnej lektury wiersza Norwida. Błądzącej i niepewnej, ale dążącej do odsłonięcia owego *senso sotto velame*¹³⁸. *Liryka i druk*, zwłaszcza jej późniejszy wariant, wzbudza bowiem silną pokusę uznania jej za wypowiedź na temat powinności sztuki, czy sumienia artysty. Największe niebezpieczeństwo niedoczytania, czytania niepełnego, czy nazbyt tendencyjnego, kryje się bowiem – paradoksalnie – w prostocie tego wiersza. W złudzie metafory. W raptownej parabazie, odwróceniu od przenośnego sensu wyrazów, którym przywraca się dosłowność. Dopełnieniem zawartego w *Liryce i druku* przesłania może być inny utwór z cyklu *Vade-mecum*, o wdzięcznym (i znaczącym!) tytule *Cacka*. Biada jednak temu, kto w pełni zawierzy zawartej w nim samokrytyce podmiotu...

Ja – myślałem, że każda ze strun wie,
W jaką porę? Wydzwonić co? i gdzie?
[...]

Myślałem! że wieszczów było tyle,
Ile jest blizn dotkliwych? [...]

Oh!...ja – byłem błędny i sam chory;
Ponętniejsze jest lir przeznaczenie:
Są one dla prawd... czym w oknach sztory,
Na których wstrzymują się promienie,
Wyświecając płótno malowane,
Z malakitowymi krajobrazy:
Ze źródłami ametystowymi,
Pasterkami owianymi w gazy...
Z ziemią tą – co... nie dotknęła ziemi!

*

¹³⁷ S. Dąbrowski, *Utarczki w sprawie Norwida...*, s. 55.

¹³⁸ Jest to określenie Umberto Eco, będące parafrazą słów Dantego, który zachęcał do wnikliwego czytania własnych utworów. Zob. U. Eco, R. Rorty, J. Culler i inni, *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, przeł. T. Bieroń, Kraków 1996, s. 53.

– One śnią, że szyba?... to – posadzka!
One nucą: „stąpaj... bez poręczy
W objęcia fantazji, co się wdzięczy...”
----- cacka – cacka!!
[PWsz II, 130]

ROZDZIAŁ IV

Caość słowa ?

Ogólnikom Norwida Przyboś poświęcił – oprócz nawiązania w wierszu *Imię czyli odpowiednie rzeczy słowo*, osobny szkic¹. Znamienne, że zarówno w tytule liryku, jak i w wypowiedzi krytycznej dotyczącej programu artystycznego zawartego w *Ogólnikach*, pomija fundamentalne, zdaniem wielu badaczy, zarówno dla problematyki nazywania, jak i specyfiki szeroko pojętej twórczości poetyckiej, słowo „dać”. Po łatwo rozpoznawalnej formule tytułowej *Odpowiednie rzeczy słowo*, krytyk przypomina czytelnikom *Linii i gwaru* ostatnią zwrotkę utworu:

Ponad wszystkie wasze uroki,
Ty Poezjo i ty Wymowo
Jeden zawsze będzie wysoki:
Odpowiednie dać rzeczy słowo.

Popularność frazy zamykającej *Ogólniki* nie przesądza jej rozumienia ani tym znajomości wiersza, z którego pochodzi:

Przytaczając ją, zazwyczaj się nie pamięta o utworze, w którym występuje, a składające się na nią wyrazy poddaje się z reguły takiej interpretacji, jakby znaczyły tylko to, co znaczą w dzisiejszej polszczyźnie potocznej. W konsekwencji powstaje myśl złota, ale daleka od sposobu myślenia i idei, które drogie były poecie².

Fakt przywołania przez Przybosia fragmentu wiersza nie stanowi jednak zachęty do samodzielnej lektury. Wręcz przeciwnie. Kategoryczność wypowiedzi Przybosia: „To często cytowane zdanie Norwida słuszne jest jedynie w odniesieniu do wymowy, do prozy, a niesłuszne, gdy chodzi o poezję liryczną” [ORS, 227], która pojawia się bezpośrednio pod utworem, zamyka możliwość konstruktywnej dyskusji. Arbitralny ton nakazuje przyjąć racje dwudziestowiecznego poety, bądź też je odrzucić, odpowiednio uzasadniając swoje racje. U podstaw oceny dokonanej przez Przybosia znajdują się dwa założenia: zrównanie wymowy i prozy, sugerowane przez powtórzenie tożsamy pod względem syntaktycznym części zdania, oraz wyodrębnienie poezji lirycznej.

¹ J. Przyboś, *Odpowiednie rzeczy słowo*, w: tegoż, *Linia i gwar. Szkice*, t. 2, Kraków 1959, s. 227. Dalej bezpośrednio po cytacie, jako ORzS, z podaniem strony.

² M. Głowiński, *Odpowiednie dać rzeczy słowo*, w: tegoż, *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Kraków 2000, s. 346.

Możliwe, że postawienie wymowy na równi z poezją po części ma źródło w oratorskich i recytatorskich umiejętnościach Norwida. [...] Niewykluczone również, że „wymowa” jest w wierszu po prostu synonimem „prozy” (bywała nim w XVIII w.; na początku w. nasila się tendencja do utożsamiania obu pojęć; w drugiej połowie stulecia „wymowa” w szerszym rozumieniu oznaczała „prozę”, w węższym – „oratorstwo”). Ostatecznie przecież – zważywszy, jak bliska jest fraza „Ty!, poezjo, i ty, wymowo” poetyce tytułów rozpraw o poezji i wymowie – wydaje się (choć nie sposób tego udowodnić z niezbłą pewnością), że poeta bierze oba pojęcia w ich tradycyjnym „traktatowym” znaczeniu³.

Najprawdopodobniej do takiego rozumienia słów „wymowa” i „proza” odnosi się Przyboś; zamiast jednak rozwinąć podaną myśl, proponuje, w roli przykładu

Jedno ze zdań Nałkowskiej, charakterystyka Ciwskiej z *Węzłów życia*:

„Łasiła się i srożyła na przemian, poczytywała sobie za zaszczyt i natychmiast potem знаła sobie cenę, utyskiwała na swój los i zarazem nie znosiła współczucia” [ORzS, 227]

które objaśnia następująco:

Zdanie dokładnie przylega do urazowej psychiki pani starościny, której mąż uciekł we wrześnie za granicę. Słowa tu zważone i dobrane, jedno odpowiadają wyraziście, najtrafniej zjawisku: „łasiła się”, „utyskiwała” – inne nie tylko są celne, ale nawet trafność swą niejako dublują przez to, iż są użyte jakby w cudzysłowie i dzięki temu zawierają ironiczną ocenę autorki: np. „poczytywała sobie za zaszczyt i natychmiast potem знаła sobie cenę” [ORzS, 227-228].

Przyboś, najwyraźniej urzeczony tym fragmentem, rozpoczyna od metafory. Przyległość słów („zdania”) „do urazowej psychiki pani starościny” z łatwością uznać można za efekt, jaki wywołuje w wyobraźni czytelnika opis zachowania powieściowej postaci. W ujęciu autora *Sponad* przytoczony opis „jest traktowany jako swego rodzaju odpowiednik emocji bohatera”⁴. Narrator okazuje się nie tylko świetnym obserwatorem, ale też zna wartość i ciężar „właściwego” słowa. Można by dyskutować z krytykiem, czy na płaszczyźnie leksykalnej rzeczywiście dochodzi do podwojenia, duplikacji znaczeń, czy też siła ich oddziaływania na odbiorcę leży w umiejętnym zestawieniu słów o przeciwnym znaczeniu. Myślę, że Przyboś zwraca tu naszą uwagę nie tyle na „odpowiedniość” pojedynczego wyrazu czy określenia, co na sugestywność opisu, w którym kluczowe wydają mi się zupełnie inne słowa, a mianowicie: „na przemian” i „zarazem”, wskazujące na zmienność poczyną i jednoczesny rozróż między otwarciem manifestowanym postępowaniem, a przekonaniami bohaterki. Krótki komentarz poety stanowi wszak wstęp do rozważań o bardziej ogólnym charakterze, których główną osią staje się rozróżnienie prozy i poezji (lirycznej) w oparciu konieczność doboru odpowiedniego słowa. To, co jest niezbędne i niezwykle pożądane w prozie, okazuje się

³ J. Brzozowski, „Za wstęp (Ogólniki)” – uwagi o tekście, uwagi o wierszu, w: *Rozjaśnianie ciemności. Studia i szkice o Norwidzie*, red. J. Brzozowski, B. Stelmaszczyk, Kraków 2002, s. 131.

⁴ Zob. *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1998, s. 358.

bowiem nie do zaakceptowania w „mowie związanej”. Autor *Zapisków bez daty* pisze wprost:

Sztuka pisania prozą polega więc na doborze słów, na dawaniu rzeczy właściwego słowa. Prozaik dobiera słowa do faktów rzeczywistych, gdy jest pamiętnikarzem lub sprawozdawcą – do zjawisk zmyślonych a prawdopodobnych, gdy jest powieściopisarzem [OrzS, 228].

Taki podział przywodzi na myśl „dawniejsze rozróżnienie pomiędzy fikcją a historią, w myśl którego pierwszą z nich pojmowano jako przedstawienie tego, co wyobrażalne, drugą zaś tego, co rzeczywiste”⁵. Przyboś adekwatne odwzorowanie rzeczywistości uznaje za domenę pamiętnikarza, który jawi się mu jako faktograf zdający mniej lub bardziej szczegółowe relacje, zaś fikcję łączy jednoznacznie z kreacją powieściowego świata, zapewniającą wszak *l’effet de réel*, efekt realności. Najwyraźniej

„Odpowiedniość” z cytowanego tu wiersza przypomina XIX-wieczny realizm, z koncepcją przezroczystego języka, służącego stworzeniu iluzji świata przedstawionego, reprezentującego świat pozaliteracki⁶.

Wiara w przezroczystość języka, który pozwoli adekwatnie oddać zróżnicowanie świata łączy się u Przybosia z odmiennym u prozaika, i odmiennym u poety, sposobem oglądu rzeczywistości. Krytyk, wskazując na różnice między nimi, ucieka się do metafory, odsyłającej do praktyk fotograficznych:

Jeśli, aby być prozaikiem, trzeba mieć oko zwolnione – to poeta ma oko błyskawiczne. Prozaik, aby dać obraz rzeczy czy sytuacji, robi rodzaj zdjęcia *au ralenti*. Oko jego chwyta po kolei szczegóły rzeczy i stadia zdarzenia. Aby ukazać te szczegóły i stadia za pomocą słów, potrzebuje więcej czasu, niż na ogarnięcie ich okiem w rzeczywistości. Poeta chwyta i spina wyobraźnią, zdolnością powiązania odległych spostrzeżeń, wiele różnorodnych szczegółów jednocześnie [ORzS, 228].

Prozaik przypomina tu fotografa, a po trosze i analityka, który stara się dostrzec sekwencję zdarzeń i detale, świadczące o swoistości przedmiotu. Spojrzenie, ogarniające dany wycinek rzeczywistości i jej uporządkowanie poprzedzają opis, stąd działania prozaika jawią się jako rozciągnięte w czasie, wymagają bowiem nie tylko dłuższej obserwacji, ale i odpowiednich, w odniesieniu do poszczególnych aspektów rzeczywistości, sposobów jej przedstawiania.

⁵ H. White, *Tekst historiograficzny jako artefakt literacki*, tłum. M. Wilczyński, w: tegoż, *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. E. Domańska i M. Wilczyński, Kraków 2000, s. 105.

⁶ M. Kuziak, *Norwidowskie „przedstawienie” w „Vade-mecum”*, w: *Liryka Cypriana Norwida*, red. P. Chlebowski, W. Toruń, Lublin 2003, s. 218.

Wszelki opis literacki jest *widzeniem*. Można by powiedzieć, że wypowiadający, zanim zacznie opisywać, zajmuje miejsce w oknie, nie tylko po to, by dobrze widzieć, lecz po to także, by uchwycić to, co widzi w kadrze, to framuga tworzy widowisko⁷.

Procedury postępowania przed przystąpieniem do zapisu, wszystko to, co poprzedza w dużej mierze świadomy akt twórczy, może też znaleźć odbicie w konstrukcji świata przedstawionego powieści, zwłaszcza powieści realistycznej. Przyjmuje się bowiem, iż „Opis [...] powinien być odbierany przez czytelnika jako uzależniony od spojrzenia postaci patrzącej (jej możliwości widzenia), a nie od wiedzy pisarza (jego fiszki dokumentacyjnej) [...]”⁸. Zupełnym przeciwieństwem prozaika okazuje się poeta, który „widzi inaczej”:

Widzenie poety to widzenie wielookie i błyskawiczne. Toteż odpowiadać mu musi błyskawica słów. Widzenie poetyckie zwiera i daje zdarzenia w czasie krótszym niż czas słów normalnie im poświęcany, „czas słów” – tj. czas wystarczający czytelnikowi do odtworzenia obrazu rzeczy lub zdarzenia, gdy czyta tej rzeczy, tego zdarzenia opis w prozie [OrzS, 229].

W uwagach Przybosia na temat fizjologii czy fenomenologii percepcji widoczne są wpływy koncepcji Władysława Strzemińskiego, o której wiele wzmianek znajdziemy chociażby w *Linii i gwarze*⁹:

Zrywając ze statycznym widzeniem perspektywicznym, opartym na geometrii euklidesowej, Strzemiński proponował nowy wariant estetyczny, który doskonale się wpisywał w modernistyczną koncepcję świata, szczególnie bliską także i Przybosiowi. Ruch widzenia jako zasada poznawania świata znalazł się u podstaw metaforyzacji Przybosia [...] ¹⁰.

O takich właściwościach liryki Przybosia pisano już wcześniej, uciekając się najczęściej do wyszukanych określeń środków artystycznych, takich jak „figura kreacyjna” ¹¹ czy „metafora eksplozywna”, które tłumaczyły skomplikowany proces współdziałania „wiedzianego” i „widzianego” już na planie konkretnego wiersza, złożonego z zaskakującej przenośni, syllepsy czy oksymoronu, zderzającego pozornie wykluczające się obrazy. Przyboś w komentarzu do *Ogólników* nie tylko doszukuje się różnic w

⁷ R. Barthes, *S/Z*, przeł. M. P. Markowski, M. Gołębiowska, wstęp M. P. Markowski, Warszawa 1999, s. 91. Roland Barthes, rozwijając ten opis, odnoszący się w głównej mierze do kanonu działań pisarza – realisty, dochodzi jednak do odmiennych konkluzji. Przytaczam ten fragment nie po to, by zaakcentować zgodność z poglądami autora na temat funkcjonowania *mimesis* w literaturze, lecz by unaocznic – do pewnego stopnia – trafność intuicji Przybosia.

⁸ Ph. Hamon, *Czym jest opis*, przeł. A. Kuryś, K. Rytel, „Pamiętnik Litearcki” 1983, z. 1, s. 195-220. Przedruk w: *Narratologia*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2004, s. 236.

⁹ J. Przyboś, *Realizm rytmu fizjologicznego*, w: tegoż, *Linia i gwar*, t. 1, Kraków 1959.

¹⁰ M. Delaperrière, *Metafora horyzontu, czyli o powinowactwie sztuk*, w: *Stulecie Przybosia*, red. S. Balbus i E. Balcerzan, Poznań 2002, s. 252, przypis.

¹¹ A. Sandauer, *Przyboś*, Warszawa 1970, s. 31. Zob. wyjaśnienie autora w przypisie do określenia „figura kreacyjna”: „Tak np. o gęsiarku, który dobiega do potoku i znika, powie, że go <<wybiegał>>; o przerażeniu spadającej w przepaść taterniczki, że <<uderzeniem serca powala szczyt górski>>; o dziecku, które rośnie – że <<zaświeca na wierzchołku głowy gwiazdę>> itp.”.

sposobach obserwacji świata, które przekładają się potem na krańcowo odmienne sposoby jego opisu przez prozaika i przez poetę, podkreśla też niewspółmierny efekt, jaki konkretny rodzaj literatury ma wywołać u odbiorcy. Widzenie symultaniczne, jednoczesne obejmowanie inności zjawisk winno znaleźć odbicie w przebiegu, epifanii rzeczywistości u czytelnika: zamiast długiej (a być może i żmudnej) rekonstrukcji przedmiotu na podstawie danych zawartych w jego opisie, zamiast porządkowania zdarzeń, poezja oferuje natychmiastowy i wieloaspektowy wgląd w rzeczywistość. Pozostaje jednak jeszcze jedna ważna, a dotąd nierozwiązana kwestia: jak dookreślić relacje między rzeczywistością „realną”, a rzeczywistością poetyckiego języka. Wszak układy słów i zdań w liryce Przybosa najczęściej

Są [...] absolutnie widziane. Jeżeli patrzeć słusznie, bez nawyków poezji tradycyjnej czy wyobraźni kształconej na dawniejszym malarstwie, są to obrazy, które tylko w sposób nazwany [podkr. moje – M. R.] przez poetę mogą być widziane. Ten jest szczyt najbardziej widziany i najdokładniej widziany obrazowania Przybosa. Między tymi krańcami rozłożyła się jego poezja¹².

Autor *Zapisków bez daty* zaznacza jednak wyraźnie, iż „Poeta nie dobiera słów do treści wiersza, który ma stworzyć, to wiersz dobiera sobie konieczne słowa, krystalizuje według jednorazowych, a nieubłaganych praw [...]” – i w tym fragmencie szkicu *Odpowiednie rzeczy słowo* – pojawia się sugestia, jak wyjaśnić powtarzającą się i w liryku Przybosa, i w tekście krytycznym elipsę czasownika. „Dać”, które pojawia się w puencie *Ogólników* i w zależności od redakcji utworu zajmuje różną pozycję w finalnym zdaniu („Odpowiednie dać rzeczy – słowo!” w pierwotnej wersji i „Odpowiednie [rzeczy] dać słowo” po naniesionych przez autora poprawkach)¹³, uznawane bywa przez badaczy za słowo w tym tekście kluczowe¹⁴. Przybóś, wyzyskując tę frazę w roli tytułowej, każdorazowo pomija owo „dać”, bowiem w jego rozumieniu:

to wiersz, poezja, dzieło sztuki staje się miejscem, polem („językowym urządzeniem”), wytwarzającym fantazmatyczny spłot czy układ obrazowy, poprzez który urzeczywistnia się specyficzny – i specyficznie nowoczesny – typ poetyckiego poznania¹⁵.

¹² K. Wyka, *Wola wymiennego kształtu*, w: tegoż, *Rzecz wyobraźni*, Warszawa 1977, s. 225. Podkreślenia rozstrzelonym drukiem pochodzą od autora szkicu.

¹³ Wersje VM

¹⁴ Zob. chociażby D. Ulicka, „Odpowiednie dać rzeczy słowo”, w: „Twórczość” 1990, nr 1, s. 86-96. M. Głowiński, *Odpowiednie dać rzeczy słowo...*, s. 347-351.

¹⁵ R. Nycz, *Wiersz jest „jak raca”*. *Juliana Przybosa poetyka oświecenia a estetyka nowoczesna*, w: tegoż, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 142.

Zwróćmy uwagę, iż krytyk mówi po raz pierwszy nie o relacji słowa i rzeczy, lecz o „dobieraniu słów do treści wiersza”, co jest jednak czymś zasadniczo innym niż nazywanie poszczególnych elementów postrzegalnego świata, dotyka bowiem problemu kształtowania materii *stricte* językowej, a więc kreowania i sposobu istnienia rzeczywistości poetyckiej. Silny sprzeciw Przybosia wobec traktowania puenty *Ogólników* jako postulatu w równej mierze odnoszącego się do poezji, jak i prozy, wynika w głównej mierze z jego dosłownego rozumienia¹⁶. Wszak pozornie

[...] formuła kończąca (?) Norwidowe *Ogólniki* uderza prostotą. Zdaje się mówić nie więcej niż klasyczna definicja *veritas*, nie więcej także niż korespondencyjna teoria znaczenia. W przekładzie na język poetyki tożsama z postulatami mimetyzmu, pozostawia więc miejsce jedynie na gest odrzucenia lub aprobaty.¹⁷

Przyboś nie neguje całkowicie trafności słynnej frazy, zawęży jedynie pole jej odniesienia do mowy niewiązanej, epickiej opowieści, na poły reporterskiej relacji z wydarzeń. W takim ujęciu „rzecz” z *Ogólników* staje się jedynie synonimem przedmiotu, elementem pozajęzykowej rzeczywistości.

Zwłaszcza, że w przyjętym rozumieniu tego zdania – pisze o puencie Norwidowego wiersza Michał Głowiński – najważniejsze jest nie „dawanie”, ale odpowiedniość słowa i rzeczy. Zaważył tu niefortunnie dla Norwida wybrany kontekst literacki, w tym wypadku zbieżność chronologiczna okazała się wskaźnikiem mylącym. Francuscy rówieśnicy literaccy polskiego poety, będący zwolennikami krystalizującego się realizmu (Flaubert, bracia Gouncourt), wystąpili z hasłem „*mot juste*”, czyli właśnie słowa przylegającego do rzeczy, będącego składnikiem stylu precyzyjnego i przejrzystego, wolnego od wszelkich romantycznych ekstrawagancji. Z pozoru Norwidowski aforyzm jest swoistą wersją tego hasła, które zresztą i wśród poetów – reprezentantów parnasizmu – miało swoich zwolenników. Zapewne tak właśnie mniemał Julian Przyboś, który [...] twierdził, że jest ono słuszne wtedy tylko, gdy prozę i elokwencję ma się na uwadze, „a niesłuszne, gdy chodzi o poezję liryczną”. Jest jednak pewne, że mimo werbalnej zbieżności, Norwidowi takie hasło w sformułowaniu tak radykalnym i jednoznacznym nie mogło dogadzać [...]¹⁸.

Wynika to przede wszystkim z faktu, że zarówno cały wiersz, jak i ostatnią strofę, przytaczaną przez Przybosia, interpretować można rozmaicie. Jeśli będziemy, jak przekonuje autor *Sensu poetyckiego*, utrzymywać, iż „rzecz” odnosi się wyłącznie do materialnego przedmiotu, pozostaniemy już na zawsze w obrębie rozważań o „zerowym

¹⁶ Ryszard Nycz przekonuje: „<<Odpowiednie dać rzeczy – słowo>> – nie może oczywiście być rozumiane nazbyt redukcyjnie, np. tak, jak proponował Przyboś, widząc w tej dewizie realistyczne wymaganie „dobierania” wyrażen językowych maksymalnie adekwatnych dla określenia cech opisywanego przedmiotu”, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 93.

¹⁷ D. Ulicka, „Odpowiednie dać rzeczy słowo”..., s. 86.

¹⁸ M. Głowiński, *Odpowiednie dać rzeczy słowo...*, s. 348-349.

stopniu stylu”¹⁹, o powieściowych efektach, o iluzji referencjalnej, której z takim zamiłowaniem oddawał się Gustaw Flaubert. Nie ukrywam, że jest to problematyka fascynująca, w równym stopniu jednak oddalona od wiersza Norwida, co od wywodów autora *Sponad. Ogólniki*, uznawane zazwyczaj za utwór wyjątkowo nieskomplikowany w odbiorze, nie na tyle jednak, by Przyboś nie pokusił się o jego objaśnienie, urastając do rangi tekstu wymagającego całego szeregu analiz dopiero w momencie,

[...] gdy sobie uświadomimy, że w mowie Norwida „rzecz” i „słowo” nie znaczyły tylko tego, co w naszym codziennym języku. Były znaczeniowo dużo bardziej rozległe, miały rozmaite implikacje, przywoływały te dziedziny kultury, które nam – przy potocznym użyciu – z tymi słowami już nie muszą się kojarzyć. [...] „Rzecz” znaczyła dla Norwida zarówno fakt językowy, jak i przedmiot. Znaczenie pierwsze pojawiło się chociażby w tytule najbardziej zasadniczej wypowiedzi na ten temat: *Rzecz o wolności słowa*. W tym znaczeniu spotykamy ją w wielu wierszach lirycznych (choćby w tak znanej formule jak „Czarnoleskiej ja rzeczy chcę”), w *Promethidionie* („Rzecz o sztuce, elementarna rzecz, jakże daleko unosi?”) itd., itd. Niekiedy jej znaczenie wykracza poza mowę, ale też nie kieruje się ku przedmiotowi, wówczas „rzecz” staje się synonimem w ogóle wszelkich spraw człowieczych; dzieje się tak chociażby we wczesnym wierszu *To rzecz ludzka* („Z wysokości dziejów patrzę na rzecz ludzką...”). Nie ma więc powodów, by przyjmować, iż właśnie w tym programowym sformułowaniu, jakim jest finałowe zdanie *Ogólników*, „rzecz” utożsamiał Norwid z „przedmiotem”. [...] Oznacza ona mowę, ale nie każdą, mowę związaną z tym, co najbardziej ludzkie, co najbardziej dla człowieka istotne. Sam poeta zresztą wywodził „rzecz” od „rzecz”, czyli właśnie „mówić”²⁰.

Co ciekawe, aktualizację szeregu tych znaczeń odnaleźć można nie w szkicach krytycznych Przybosia, który kategorycznie obstaje przy przyjętych przez siebie kryteriach podziału literatury na prozę i poezję liryczną, lecz w jednym z jego późnych wierszy, opatrzonym *nota bene* mottem zaczerpniętym z poematu Norwida. Już sam tytuł można uznać „za rodzaj palimpsestu, w którym powinny przeświecać ślady – znikome, ale czytelne”²¹ wcześniejszych utworów. *Rzecz poetycka* odsyła nas bowiem do kilku co najmniej tekstów różnego autorstwa, to wskazując odniesienia, to znów je zacierając. Stawia przed nami wymóg sięgnięcia nie tylko do źródłosłowu pojedynczego wyrazu, ale też uporczywie domaga się relacyjnej lektury, testując wiedzę, spostrzegawczość i czytelniczą wytrzymałość. Po pierwsze, inaczej niż w związanych interpretacjach *Ogólników*:

¹⁹ „Barthes w artykule *L'effet de reel* (1968) pisze, że informacja zbędna z punktu widzenia intrygi ma powiadamiać czytelnika nie tyle o świecie przedstawionym w utworze, ile o stylu”, Z. Mitosek, *Mimesis. Zjawisko i problem*, Warszawa 1997, s. 87.

²⁰ M. Głowiński, *Odpowiednie dać rzeczy słowo...*, s. 349.

²¹ J. L. Borges, *Opowiadania*, przeł. A. Sobol-Jurczykowski, Kraków 1978, s. 45. Fragment ten cytuje również Gérard Genette. Zob. G. Genette, *Palimpsesty*, przeł. A. Milecki, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 2, opr. H. Markiewicz, Kraków 1996, s. 363, przypis.

W utworze tym „rzecz” ma kilka znaczeń: określa słowo, mowę, przedmiot, spór, a także przywołuje – w świadomości czytelnika orientującego się w tradycji literackiej – tytuł tomiku innego twórcy, z którego poetyką Przyboś zawsze polemizował – *Rzecz czarnoleską* J. Tuwima²²,

po drugie, nawiązanie do tekstu (tekstów, jeśli weźmiemy pod uwagę cały zbiór, a nie tylko pojedynczy liryk) Tuwima otwiera przed odbiorcą spektrum rozmaitych rozwiązań interpretacyjnych, ale też mnoży kolejne odwołania, nawarstwia cytaty. *Rzecz czarnoleska* przywodzi bowiem na myśl zarówno zakończenie *Mojej piosnki* Cypriana Norwida, jak i auspicje Kochanowskiego. Na tym jednak nie koniec. *Moją piosnkę*, zwieńczoną wyznaniem:

Złotostruna, nie opuść mię, lutni!
Czarnoleskiej ja rzeczy
Chcę – ta serce uleczy!
I zagrałem...
...i jeszcze mi smutniej [PWsz I, 66]

poprzedza bowiem motto zaczerpnięte z *Hamleta*:

POL. – I'll speak to him again
What do you read, my lord?...
HAM. – Words, words, words!
Shakespeare [PWsz I, 65]

Oczywiście można interpretować ten wyimek w kontekście całego cyklu – „czarnej suity”, napisanej przez Norwida po zerwaniu zaręczyn przez jego narzeczoną, ale warto też spojrzeć na ten fragment, jak na niespodziewany ślad, kolejne słowo (!) Przybosiowego palimpsestu, przeoczone zarówno w lekturze jego wiersza, jak i całego zbioru Tuwima. Nie twierdzę, że zwrócenie uwagi na motto ma tutaj znaczenie kluczowe dla interpretacji każdego z tych liryków, od *Mojej piosnki* poczynając, pozostaje jednak w kręgu podobnych zagadnień. Centralna zwrotka *Rzeczy czarnoleskiej*, dotycząca kwestii nazywania:

Z chaosu ład się tworzy. Ład, konieczność,
Jedyność chwili, gdy bezmiar tworzywa
Sam się układa w swoją ostateczność
I woła, jak się nazywa²³

eliminuje niemal całkowicie aktywność „nazwodawcy”. Szczególny status zyskuje słowo, które „samo w sobie stanowi problem, jest czymś więcej niż środkiem przekazu,

²² J. Przyboś, *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*, wstęp E. Balcerzan, wybór E. Balcerzan, A. Legeżyńska, opr. A. Legeżyńska, Wrocław 1989, s. 282, przypis.

²³ J. Tuwim, *Wiersze wybrane*, opr. M. Głowiński, Wrocław-Kraków 1973, s. 75.

staje się tematem i przedmiotem przeżywania”²⁴. Powyższe stwierdzenie można zresztą uznać za zwięzłą charakterystykę tomu, z którego pochodzi cytowany fragment. „Słowo się z wolna w brzmieniu przeistacza, / Staje się tem prawdziwym”²⁵, ponieważ

Słowo poetyckie nie jest tu nazwą rzeczywistości pozasłownej, nazwą „rzeczy”, ale jest samowystarczalne, zamyka się w sobie, samo jest „rzeczą”. Nie odsyła do świata pozasłownego, ale demonstruje samo siebie jako „rzecz”, jako „rzeczywistość słowną”, jako odrębną dziedzinę rzeczywistości. Staje się słowem – jak pisze poeta – „prawdziwym”, prawdziwym w tym sensie, że tożsamym ze sobą samym, tożsamym ze sobą jako słowem, a nie ze swoim pozajęzykowym desygнатem. [...] Kluczowy jest tu finał [...]: gdy słowo – „ów bezmiar tworzywa”, wysnuty z czarnoleskiej, a więc poetyckiej, tradycji i ułożony z „apollinijskim rozmysłem” – nie woła, jak się nazywa świat desygнатów pozajęzykowych, ale woła, jak ono samo, słowo się nazywa. Przestaje być nazwą rzeczy innych. Woła nazwę samego siebie. Siebie – „rzeczy czarnoleskiej”²⁶.

Nie bez powodu więc w tytule wiersza Przybosia pojawia się epitet „poetycka”, dookreślający zarówno gatunek utworu, jak i charakter „rzeczy”, która stanowi – w domyśle – jego przedmiot. Jednak „rzecz poetycka” może być traktowana nie tylko jako temat liryku, ale również jako synonim mowy poetyckiej. Polisemia słowa doprowadza do sytuacji, w której to, co „rzeczone” musi nieuchronnie spotkać się ze pytaniem o sposób wysłowienia. Słowo „poetycka” w tytule wiersza brzmi bowiem jak pleonazm, pozornie niepotrzebne powtórzenie. Nie ma tu jednak redundancji: takie sformułowanie nakierowuje uwagę na siebie, nakazując zastanowić się nie tylko nad cechami poezji, ale również nad tym, co stanowi – w odróżnieniu od „rzeczy prozatorskiej” – o jej swoistości, co w tle rozważań umieszcza kwestię wyznaczników literatury i kryteriów rodzajowych.

Motto z Norwida, w wydaniu Biblioteki Narodowej wierszy Przybosia poprzedzające *Rzecz...*, a w drugim tomie *Utworów poetyckich* umieszczone tuż pod tytułem:

Świat tak się mały stał nam, że pod stopy
Czuliśmy obrót globu – – – trzeba było
Nowy wynaleźć

niewiele jeszcze wyjaśnia, a zdaniem jednego z badaczy (jedyne, który poruszył problematykę nawiązania do poematu Norwida), wręcz uniemożliwia jednoznaczne odczytanie liryku:

Rodzi się [...] pytanie – zauważa Andrzej Płauszewski – na które odpowiedzi jednoznacznej znaleźć nie można, jako że wkracza ono w sferę intencji, czy cytowany fragment należy

²⁴ M. Głowiński, wstęp do: J. Tuwim, *Wiersze wybrane...*, s. XLIX.

²⁵ J. Tuwim, *Wiersze wybrane*, opr. M. Głowiński, Wrocław-Kraków 1973, s. 75.

²⁶ I. Opacki, *Rousseau mieszczchańskiego dwudziestolecia. „Samośność” i „wspólnota” w międzywojennej poezji Juliana Tuwima*, w: I. Opacki, *Król Duch, Herostrates i codzienność. Szkice*, Katowice 1997, s. 114.

rozpatrywać w łączności z kontekstem, w którym on występuje, czy też należy odczytywać go jako myśl zamkniętą funkcjonującą samodzielnie, bądź też dla której ewentualnym kontekstem i układem odniesienia może być cała twórczość, a właściwie system poglądów w niej zawartej, autora *Vade-mecum*²⁷.

Oczywiście możliwe są oba podejścia interpretacyjne, by jednak pokusić się o jakąkolwiek opinię na temat zasadności przytoczenia słów Norwida i funkcji, jaką pełni motto należy rozpocząć od lektury *Rzeczy poetyckiej*, choćby pobieżnej, fragmentarycznej czy skupionej na wybranych wątkach. Komplikacji dodatkowo przysparza fakt, iż motto z *Assunt*²⁸ nie jest, czy może lepiej – nie było jedynym cytatem, jakim Przyboś opatrzył swój utwór. Pierwotnie rolę motta pełnił fragment liryku Jana Brzękowskiego:

ty także czuleś czerwień którą krzychał ranek
gdy niebo rosło w słońce niepotrzebny oset
byłeś wieżą bodącą rozjątrzoną ranę
różą we włosach²⁹

który został później usunięty³⁰. Powód, dla którego sięgnął po tekst przyjaciela, wyjawia Przyboś w jednym z listów do autora *Wyobraźni wyzwolonej*:

Janku, przypominasz sobie swoją *Myśl o stałym zajęciu* – bardzo mi się ten wiersz podoba i pierwszą jego strofę wzięłam za motto *Rzeczy poetyckiej*, bo mówisz tam o sobie i o sobie i o kimś innym – a przecież wiadomo, że ten ty i on – to w gruncie rzeczy tylko rozszczępiony na kilka osób poeta³¹.

Autokomentarz Przybosia, o tyle cenny, że ujawnia nie znane dotąd nawiązania, (i pod tym względem niewątpliwie stanowi *novum*), nie wnosi wszak żadnych istotnych danych, które skłoniłyby, na ich podstawie, do zmiany toku lektury wiersza. Więcej nawet – epistolarne wynurzenia, w których autor *Całości słowa* opisuje wydawnicze koleje swego utworu są ważne przede wszystkim dlatego, że – oświetlając tekst pod nieco innym kątem niż problematyka poetyckiego nazywania – w istocie potwierdzają jedynie zawarte w nim przesłanie o niejednolitości autorskiego i poetyckiego podmiotu,

²⁷ A. Płuszcowski, *Wokół „Rzeczy poetyckiej” Juliana Przybosia*, w: „Sprawozdanie z Czynności i Posiedzeń Naukowych Łódzkiego Towarzystwa Naukowego” 1973, nr 6, s. 5.

²⁸ Cały fragment, z którego Przyboś przywołał początkowe frazy brzmi:

²⁹ J. Brzękowski, *Poezje wybrane*, Londyn 1960, s. Wiersz ten cytuje w całości również Andrzej Płuszcowski, zob.: A. Płuszcowski, *Wokół „Rzeczy poetyckiej” Juliana Przybosia...*, s. 2-3.

³⁰ Andrzej Płuszcowski decyduje tę tłumaczy następująco: „O ty, że wyjaśnienia Przybosia nie miały na celu jedynie uspokojenia zaniepokojonego przyjaciela, ale że chciał uniknąć ewentualności czytania jego wiersza w opozycji do utworu Brzękowskiego, świadczy fakt, że całkowicie zrezygnował z pierwotnego motta i w wydaniu książkowym zastąpił je mottem zaczerpniętym z Norwida”. A. Płuszcowski, *Wokół „Rzeczy poetyckiej” Juliana Przybosia...*, s. 3.

³¹ J. Przyboś, *Utwory poetyckie*, t. 2, opr. R. Skręt, przedmowa J. Kwiatkowski, Kraków 1994, s. 648 (objaśnienia).

skupionego w głównej mierze na wyrażaniu i budowaniu słownej rzeczywistości. Oprócz układu wiersza, gdzie osobiste refleksje dotyczące procesu twórczego przeplatają się z formułami apelatywnymi i ponawianym zwrotem do bliżej niezidentyfikowanego „ty” o iście proteuszowym obliczu. Całośćka:

I że ty, co więcej,
gotów byłeś wszystkim drogowskazom
do skłóconych koło mnie
sezonów w piekle z paleniskiem
wyobraźni
i z ogniskiem myśli
popodstawiać co dnia
zamiennie
(dla wiarygodności i dla niepoznaki)
swoje ręce?
I że nie żałowałeś na całopalenie
rąk
moich, trzymających w palcach **pióro z ognia**?
Co z tego, że zdołałem...
– Znieruchomiałeś z zatrzymanym światłem [podkr. moje M. R.]

zawiera bowiem różnorodne, choć doskonale czytelne odwołania, od parafrazy tytułu młodzieńczego tomiku Artura Rimbauda „do skłóconych koło mnie / **sezonów w piekle**” [podkr. moje – M. R.], aż po dosłowny cytat z *Beniowskiego*. Metaforę „pióro z ognia”, którą w jednym ze szkiców Przyboś analizował jako przykład doskonale skonstruowanej przenośni, napotykamy również w zbiorze jego prozy, tym razem wyzyskaną w funkcji formuły tytułowej. Można więc wszystkie te sygnały intertekstualne traktować jako pewnego typu reminiscencje, ale warto też spostrzec, iż nie ograniczają się one ani do roli efektownych inkrustacji, ani nie są – w tym konkretnym wierszu – wyrazem poddania się autorytetom. Stanowią raczej próbę ukazania złożoności podmiotu. Przy pełnej świadomości anakolutycznej relacji między empirycznym autorem tekstu, a jego podmiotem (moglibyśmy powiedzieć – podmiotem lirycznym) wielopoziomowe wykorzystanie frazy Słowackiego (jako *egzemplum* w programowym szkicu, jako zbiorczy tytuł cyklu własnych utworów, jako cytat w wierszu) można odczytywać jako gest autointerpretacyjny, a jednocześnie – przy wszelkich ograniczeniach, jakie nakłada na autora i czytelnika ten typ literatury – jako wypowiedź *quasi*-biograficzną. Zgodność życia z poetycką relacją pozostaje jednak w tym wypadku kwestią marginalną. Wobec wcześniejszych uwag Przybośa ważniejsze okazuje się negocjowanie tożsamości podmiotu-kreatora, podmiotu, który nie tylko stara się od-poznać, w wielu różnorodnych odsłonach, samego siebie, ale też określić się wobec ustanawianej w wierszu, niejako *in statu nascendi*, relacji między rzeczą a

słowem. To właśnie problem nazywania i pytanie o możliwość uchwycenia w poetyckim słowie realnej rzeczywistości, które pod różnymi postaciami powracają w wierszu, usuwa w cień uporczywe skojarzenia z postulatami Rimbauda „Je est un autre”. „Ja to ktoś inny” z *Listu do jasnowidza* sugerowałoby bowiem, iż „Wola i intencjonalność twórcy – poety, malarza, kompozytora – w odniesieniu do jego dzieła nie może mieć żadnego ustalonego *locus*”³², tymczasem podstawowym zadaniem, które stawia przed sobą podmiot *Rzeczy poetyckiej*, jest integracja *ego*, nawet jeśli towarzyszą temu „wyobrażenia innych i chwilowych <<ja>>”³³. Mowa już nie o rozproszeniu, ale o nieustannym przewyciężaniu dwoistości:

Potwierdzam się od nowa
[...]
łącząc
rozdwojonego siebie w wierszu o Całości.

Podstawowym warunkiem scalenia okazuje się słowo poetyckie. Wiersz staje się przestrzenią dyskusji, a zamykająca frazę „Całość” sugeruje nie tylko jedność mówiącego podmiotu, ale i pełnię wyrażenia. *Rzecz poetycka* rozpoczyna się zresztą autoprezentacją, dokonującą się jednocześnie na dwóch poziomach, które się wzajemnie warunkują: sposób wysłowienia stanowi rękojmię prawdziwości przekazu, zaświadczonego o kreacyjnych umiejętnościach „ja”:

Z wiosny dorażnej,
[...]
wyjść,
wyjść od razu
w rymujące aleję w jeden dwuwiersz drzewa,
(a ściślej:
w pąk z pąkiem, z kwiatem liść)
i zająć w owoc i w płomień:
tylko w takie lato...
co z tego, że zdołałem!

Anaforyczne: „wyjść”/ „wyjść”, dalekie nawiązanie brzmieniowe: „dorażnej” /”od razu” [podkr. moje M. R.], wykorzystujące, przy płynności dźwięku, efekt różnic semantycznych w wyrazach o tej samej podstawie słowotwórczej, powtórzenia słów w obrębie jednego wersu (odmienione „w pąk z pąkiem”), wreszcie obramowanie wewnątrz cytowanej całości sygnalizowane przez czasowniki ruchu („wyjść” / „wyjść” [...] i „zająć”) sprawiają, iż czytelnik, niejako mimowolnie skupia uwagę na kompozycji

³² G. Steiner, *Rzeczywiste obecności*, przeł. O. Kubińska, Gdańsk 1997, s. 85.

³³ G. Steiner, *Rzeczywiste obecności...*, s. 84.

utworu. Jednocześnie zmuszony jest do namysłu nad rodzajem związku między słowem, a światem. Fraza: „w rymujące aleję w jeden dwuwiersz drzewa” sugeruje uporządkowanie pozajęzykowej rzeczywistości na wzór struktury wiersza, której głównym wyznacznikiem okazuje się wers i zasada podwójnej delimitacji. Wobec tego, iż podmiotem gramatycznym zdania są „drzewa” – „[...] rymujące aleję w jeden dwuwiersz”, powstaje pytanie o ich – by tak rzec – „status ontologiczny”. Odpowiedź odnaleźć można w rozwijanej przez Przybosa teorii metafory. „Zrozumieć metaforę” – wyjaśnia autor *Rzeczy poetyckiej* – „to przyjąć jej ładunek jej obrazów, to przede wszystkim wprowadzić we wzruszenie wyobraźnię”³⁴. Rzeczywistość realnego świata i widzenie tej rzeczywistości poprzedza tu słowo: złudzenie optyczne, którego efektem jest zbieżność linii drzew rosnących po obu stronach alei powoduje przełożenie zauważalnej geometrii na reguła obowiązujące adeptów poetyckiej mowy. Fragment:

wyść,
wyść od razu
w rymujące aleję w jeden dwuwiersz drzewa,
(a ściślej:
w pąk z pąkiem, z kwiatem liść)

w pierwszej kolejności służy zobrazowaniu iluzji perspektywy, ma oddać, aż do najdrobniejszych szczegółów, wrażenie zbiegających się na horyzoncie drzew. Instancją wyrokującą jest tutaj oko patrzącego, widziane współdziała z „wiedzanym”, aż po botaniczne detale. Powtórzone: „wyść” pełni więc tutaj dwojaką funkcję: za sprawą prefiksu ‘wy’- postuluje ruch na zewnątrz, w tym wypadku – poza obszar słowa ku sugerowanej zaledwie materialności rzeczy i od niej – co może wydawać się zaskakujące – rozpocząć. Mówiący podmiot zdaje się czytać realną rzeczywistość przez pryzmat ukształtowania wiersza i podstawowych wyznaczników jego „poetyckości”, do których należą m.in. podział na wersy wraz z rozmaicie realizowaną organizacją rytmiczną. W perspektywie zbieżnej biegnące od punktu wyznaczonego przez postać obserwatora (tym samym znajduje się on nie wewnątrz „obrazu”, lecz poza nim) pasy drzew odpowiadają parzystym, wiążącym sąsiadujące linijki wiersza rymom, złączonym podobnym lub tożsamym dźwiękiem. Takemu odczytaniu sprzyja też wieloznaczność przysłowka ‘ściślej’, który odnieść można jednocześnie do rzeczywistości pozasłownej (*vide*: ściśle związany pąk), jak i „rzeczywistości wiersza” [por. rymy dokładne, pełne, ściśle (sic!), którym na płaszczyźnie wiersza odpowiada dosłowne powtórzenie leksemu i zarazem części kolejnego wersu (wcześniejsze:

³⁴ J. Przybós, *O metaforze*, w: tegoż, *Sens poetycki*, Kraków 1967, t. 1, s. 38.

„wyjść” / „wyjść o razu”)]. Przy dość dużej dozie dowolności można by dostrzec również podobieństwa w konstrukcji utworu: nawiązania, powtórzenia, efekty akustyczne, gry słowotwórcze widoczne są również w układzie transwersalnym, choć wymaga to, dla większej jasności, pominięcia w takiej lekturze fragmentu wiersza. Wystarczy porównać inicjalne całości pierwszej części:

Z wiosny doraźnej,
wabiącej światłem na zawsze tak bliskim,
bliższym, najbliższym, że już wiekuistym...
(bez widocznej przyczyny,
ale za to
z hukiem i błyskiem,
szybko, piorunem)
jak z pękających luster szybkobieżnej windy
na piętrze podchmurnym
od maja i pewnie do nigdy
nagle nieczynnej...
wyjść,
wyjść od razu
w rymujące aleję w jeden dwuwiersz drzewa,
(a ściślej:
w pąk z pąkiem, z kwiatem liść)
i zająć w owoc i w płomień:
tylko w takie lato...
co z tego, że zdołałem!

Z wiosny doraźnej,
[...]
wyjść,
wyjść od razu
w rymujące aleję w jeden dwuwiersz drzewa,
(a ściślej:
w pąk z pąkiem, z kwiatem liść)
i zająć w owoc i w płomień:
tylko w takie lato...
co z tego, że zdołałem!

W obrębie przytoczonych fragmentów dodatkowym utrudnieniem (?) są wersy-dopowiedzenia, umieszczone w nawiasach oraz kolejne linijki, wprowadzające w sferę, którą umownie moglibyśmy nazwać „technologiczną”, dla odróżnienia od wpisanej w stały cykl przemian natury. Obok następstwa pór roku, sygnalizowanych przez szkicowo nakreślone stadia rozwoju roślin okrytozalążkowych (pąk→kwiat→owoc) i wpisanej w ramy wskazanego okresu („od wiosny”, „w lato”) nazwy miesiąca („maj”) pojawia się ślad linearnego, progresywnego pojmowania czasu, związanego z ideą postępu, której odpowiada fragmentarycznie ukazany „miejski” krajobraz „z hukiem i błyskiem, / szybko, piorunem / jak z [...] szybkobieżnej windy / na piętrze podchmurnym”. Cały period przemian, który jednocześnie stanowi okres próby dla mówiącego podmiotu, dodatkowo zakreśla para czasowników : „wyjść”, „zająć” oraz podkreślający dokonanie czynności „zdołałem”. „Czas konkretny”, odczuwalny, mierzalny i nazywany znajduje jednak – i to już w trzecim wersie – swoje przeciwieństwo: wizję wieczności „światłem [...] wiekuistym”. Jednak i czas, i przestrzeń mają tu status szczególny, bo podwójny: odsyłający nas do znanych nam sposobów kategoryzacji rzeczywistości, a jednocześnie zatrzymanych w ryzach poetyckiej

mowy, która rządzi się swoistymi wymogami. Spójrzmy raz jeszcze: cały proces przemiany świata rozpoczyna się jednocześnie z inicjalnym wersem:

*Z wiosny dorażnej,
[...]
tylko w takie lato...
co z tego, że zdołałem!*

a kończy wraz z konkluzją, która ma nas przekonać o – mniej lub bardziej fortunnym – ale ostatecznie domkniętym akcie twórczym. O tej drugiej rzeczywistości, w której przestrzeń okazuje się przestrzenią wersu, a czas – czasem lektury, przekonują nas wprowadzone jakby od niechcienia słowa: „z wiosny **dorażnej**”, „**tylko w takie lato**”. Wieloznaczność słowa ‘dorażna’ (chwilowa, wywołana przez okoliczności, natychmiastowa) w połączeniu z ograniczeniem ‘tylko’, ‘takie’ sprawia, iż czytelnik domaga się wyjaśnień, o jakim lecie mowa... A lato przeradza się tu znienacka w literacki sezon, w... *rzecz poetycką*, która podlega prawom języka, ale jednocześnie manifestuje swą literackość. Jest tylko takie – wpisane w ramy lirycznego wiersza i równie do-rażne jak wiosna, trwająca przez kilkanaście wersów. Jej ‘dorażność’ to zarazem jednorazowość, uwikłanie w splót zależności właściwych dla konkretnego utworu. Część pierwsza liryku składa się z dwóch całości, niemal równolegle zakończonych (o paralelizmie składniowym w ścisłym znaczeniu tego terminu trudno tu raczej mówić) pełnym gorzkiego podsumowaniem własnych działań. Ich ocena okazuje się uzależniona od reakcji „ty”:

*tylko w takie lato...
co z tego, że zdołałem!
[...]
Co z tego, że zdołałem...
– Znieruchomiałeś z zatrzymanym światłem.*

Inicjalny fragment, rozdzielony na dwie części rozpoczyna się od założeń „ja”, kolejny otwiera zwrot do „ty”, wprowadzający jednocześnie w arkana poetyckiego rzemiosła:

*W tej którą piszesz alei, tam gdzie się przerywa
ciąg dalszy
odslaniając w pokrzywach klomb róż w twoim zdaniu,
czterej z czterech stron świata młodzi ogrodnicy
dosadzają podrosłe lipy i dębczaki.*

Występujący już na początku zaimek ‘tej’, który w konkretnej, życiowej sytuacji można by uznać za zbędny, zwłaszcza wobec całego spektrum niewerbalnych środków wyrazu, umożliwiających precyzyjne wskazanie obiektu, tutaj okazuje się konieczny –

potwierdza bowiem *stricte* językowy status alei. „Pisana aleja” zamyka się w granicach zdania. Wszelkie zabiegi poetyckie, zwłaszcza te naruszające linearność tekstu, służą skupieniu uwagi na formalnym uporządkowaniu wiersza. Zerwanie ciągłości frazy ma więc wymiar wizualny (koniec linijki wierszowej) i potencjalnie akustyczny (zależny od interpretacji każdorazowo dokonywanej przez recytatora). Czasownik ‘przerywa’ i przysłówek ‘tam’ zaznaczając rozbieżność między granicą wersu i zdania, ujawniają jednocześnie graficzny walor przerzutni:

W tej którą pieszysz alei, tam gdzie się przerywa
ciąg dalszy

Przestrzeń się opisuje i przestrzeń się przemierza, w ramach wersu, zdania, wiersza. Skupienie uwagi na kompozycji liryku, na chwytach artystycznych jest również ważne z tego względu, iż w obrębie poprzedniej całości, składającej się w głównej mierze z wyznań mówiącego podmiotu i jego wstępnej autocharakterystyki, dominowały środki wyrazu sprzyjające eksponowaniu brzmieniowej warstwy tekstu. W cytowanym wyimku kluczowe okazuje się dookreślenie alei, które kieruje czytelnika ku rozważaniom „pisanego”: pisanego słowa, frazy, wreszcie... utworu. Niewątpliwie

Owa obecność słowa powtórnego w piśmie nadaje [...] temu, co nazywamy dziełem, status ontologiczny nieznany innym kulturom, gdzie pisząc, jednocześnie się coś oznacza za pomocą formy temu czemuś właściwej, formy widzialnej i niedostępnej czasowi³⁵.

Jednak – inaczej niż we wstępie do kilka lat wcześniejszego *Traktatu poetyckiego* Czesława Miłosza, zupełnie brak tutaj tęsknot

Ażeby każdy, kto usłyszy słowo
Widział jabłonie, rzekę, zakręt drogi³⁶.

Oczywiście jeśli

[...] intencjonalne odsyłanie ku czemuś pozajęzykowemu opierałoby się tylko na postulatcie i stanowiłoby dający się zakwestionować skok poza język, gdyby owo uzewnętrznienie nie stanowiło odpowiednika wcześniejszego i bardziej pierwotnego niż język procesu wychodzącego od doświadczenia bytowania w świecie i postępującego od tej sytuacji ontologicznej do jej wyrażania w języku. Tak więc to dlatego, że jest coś do powiedzenia, ponieważ mamy nasze doświadczenie, które wnosimy do języka, język nie jest skierowany wyłącznie ku znaczeniom idealnym, lecz także odnosi do tego, co jest³⁷.

³⁵ M. Foucault, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, wybór i opracowanie T. Komendant, przeł. B. Banasiak, T. Komendant, M. Kwietniewska i inni, posłowie M. P. Markowski, Warszawa 1999, s. 69.

³⁶ Cz. Miłosz, *Wiersze*, t. 2, Kraków-Wrocław 1985, s. 7.

³⁷ P. Ricoeur, *Język, tekst, interpretacja. Wybór pism*, wybór i wstęp K. Rosner, przeł. P. Graff i K. Rosner, Warszawa 1989, s. 92.

Zakładana odpowiedniość między językiem i rzeczą, „odpowiedniość mająca swe źródła w ludzkim poczuciu posiadania bytu i języka”³⁸ nabiera w *Rzeczy poetyckiej* innego wymiaru. Skoro „[...] w tym jest cała zagadka mowy, w tym, że gdy rzeczy są tym, czym są, sam znak nie jest tym, czym jest”³⁹, to poszczególne fragmenty wiersza Przybosa stanowią wspólny układ, w którym trafność tego stwierdzenia poddaje się nieustannie poetyckiej próbie. I tak „aleja, którą się pisze” już niczego nie zastępuje i nie odsyła do niczego poza samą sobą, zakłada jednak uprzednie pozajęzykowe doświadczenie podmiotu i odbiorcy czytającego wiersz, choć na czas lektury tego fragmentu tę wiedzę zawiesza. Więcej nawet – wbrew idei przezroczystości języka, na pierwszy plan wysuwa się tutaj materialność znaku językowego, jego „literackość” czy lepiej „poetyckość”. Można zapytać:

Ale w czym się przejawia poetyckość? – w tym, że słowo jest odczuwane jako słowo, a nie tylko jako reprezentant nazwanego przedmiotu lub jako wybuch emocji. W tym, że słowa, ich zestawienia, ich znaczenie, ich zewnętrzna i wewnętrzna forma nie są tylko obojętnym skierowaniem uwagi na rzeczywistość, lecz nabywają własnej wagi i wartości⁴⁰.

Ogrodnicze metafory i nagromadzenie symbolicznych znaczeń w tych kilku wersach, zamiast prób realizacji formuły *aliquid stat pro aliquo*, sprawiają, iż czytelnik dostrzega przede wszystkim silnie manifestowaną autoreferencyjność tego fragmentu, która dodatkowo wymaga uruchomienia maszyny intertekstualnych odniesień:

W tej którą piszesz alei, tam gdzie się przerywa
ciąg dalszy
odslaniając w pokrzywach klomb róż w twoim zdaniu,
czterej z czterech stron świata młodzi ogrodnicy
dosadzają podrosłe lipy i dębczaki.

Deiktyczne „tam” odsyła nas w głąb kolejnego wersu, nieustannie uwypuklana „pisaność” sprawia, iż twórcą okazuje się ten, kto – jak mawiał o sobie Błok – żywemu kwiatu odbiera aromat. „Klomb róż” mieści się „w zdaniu”, wyłoniiony i wskazany przez poetę, zastanawiającego się nad istotą własnego powołania i relacją między językiem a rzeczywistością. Dokonuje przy tym podwójnego ujawnienia, podwójnego

³⁸ K. Zajas, *Miłosz i filozofia*, Kraków 1997, s. 26. Autor cytuje również powyższy fragment dociekań Paula Ricoeura w odniesieniu do twórczości Czesława Miłosza.

³⁹ P. Ricoeur, *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*, wybór, opracowanie i wprowadzenie S. Cichowicz, przeł. E. Bieńkowska, H. Bortnowska, S. Cichowicz, Warszawa 1985, s. 278.

⁴⁰ R. Jakobson, *W poszukiwaniu istoty języka 2. Wybór pism*, red. i przekł. M. R. Mayenowa, Warszawa 1989, s. 138. Fragment ten cytuje również Krzysztof Kłosiński, podając wczesne teoretycznoliterackie propozycje Jakobsona krytycznemu namysłowi. Zob. K. Kłosiński, *Niewyraźalność a niereferencjalność. Poetyka w świetle dekonstrukcji*, w: *Literatura wobec niewyraźalnego*, red. W. Bolecki i E. Kuźma, Warszawa 1998, s. 71.

podporządkowania, wprowadzając w językową i w języku kreowaną rzeczywistość sieć symbolicznych odniesień. „Czterej z czterech stron świata młodzi ogrodnicy”, którzy próbują zagospodarować terytorium sadząc niedorosłe jeszcze drzewa, przywodzą na myśl idee symbolicznego odtwarzania kosmicznego porządku przy organizacji przestrzeni – wyznaczaniu jej granic i zagospodarowywaniu. Przedstawiony obraz jawi się wręcz jako *imago mundi*: odrealnione i zamknięte w słowie. Słowie wyselekcjonowanym, poddanym nieubłaganemu prawu poetyki i kompozycji. Zestawienie tego fragmentu z mottem i poprzedzającym je opisem ogrodu, który odnajdujemy w czwartej pieśni *Assunty*:

Nad Eufratem byłem z nią, gdzie piaski,
Jedyne drzewko w gruzach Babilonu –
I u Piramid na rozłódze płaskiej,
W Nazaret, równym dziewiczemu łonu
Krytemu białe, w zieleniuchne paski –
W Grecji, fijołki rwąc u Partenonu,
Gdzie marmurowe wargi Idealu
Pszczoła brzęczącą zachodzi pomału...

O zachodzącym słońcu nadtybrybowym
Byłem z nią w rudych, wieczystych ruinach;
W Giulietty mieście – pierwaj w Apeninach ,
I nad Dunajem smętno-Owidowym;
Bywałem w wiekach razem i w godzinach
Żywej historii czarem Sybillowym –
Gdzie Scyta klacze doi – kędy Geci
Ciskają kręgle, naiwni jak dzieci...

Świat tak się mały stał nam – że pod stopy
Czuliśmy obrót globu – – –

– – trzeba było

Nowy wynaleźć, przeszedłszy okopy
Rzeczywistości, z weselem i siłą.

[...]

Braliśmy klucze wziętej życia-bramy
W tych samych bluszczach i w chacie tej samej.
[PWsz III, 290-291, podkreślenia autora]

sprawa, iż *Rzecz poetycka* zyskuje nowy, dotąd pomijany, kontekst interpretacyjny. Motto przestaje być jedynie inkrustacją tekstu, dopomina się o łączną lekturę poematu i wiersza. Czy da się jednak wskazać jakiejkolwiek punkty wspólne, uzasadnić włączenie wyimka z *Assunty* w tok lektury utworu Przybosa?

Przypomnijmy – pisze Andrzej Płauszewski – że w wypadku sytuowania cytowanego fragmentu w obrębie poematu, poprzedzony on jest „wędrowką” podmiotu z Assuntą, wędrowką, która wyczerpuje pewien krąg doświadczeń poznawczych. Tym samym myśl dotyczyłaby sfery poznania. W wypadku

rozpatrywania użytego motto w oderwaniu od konsytuacji, w której się pojawia, myśl w nim zawarta dotyczyłaby sfery bytu⁴¹.

Przywołane wędrówki (można by nakreślić mapę miejsc pobytu i ustalić chronologię podróży) zdają się potwierdzać, iż

Te przestrzenne wariacje są niczym innym jak porządkowaniem rzeczywistości, to zaś z kolei oznacza próbę jej rozumienia. [...] nie bez znaczenia jest miejsce – ogród. To miejsce ma przecież swą podstawę biblijną, topos ogrodu i ogrodnika wyrasta z przemyślenia i pamięci pierwszego ładu⁴².

Dość dalekie to analogie, nie pozbawione jednak podstaw do porównań. Sposób opisu i kreowania przestrzeni w obu tekstach jest o tyle ważny, iż motto uformowane przez Przybosia urywa frazę z *Assunty* niemal w pół słowa, a już z pewnością w pół wersu:

Świat tak się mały stał nam – że pod stopy
Czuliśmy obrót globu – – –
– – trzeba było
Nowy wynaleźć, // przeszedłszy okopy
Rzeczywistości, z weselem i siłą
[znak podziału wprowadzony przeze mnie M. R.]

Powstaje zatem pytanie o przyczynę autorskiego gestu, znaczącego w dwójnasób. Po pierwsze już sam wybór poszczególnych wersów poematu innego autora stawia nas w sytuacji bezpośredniego wskazania intertekstualnych nawiązań, po drugie – zabieg na tekście, którego dokonał Przyboś, cytując niepełne zdanie (i zarazem – niepełny wers) staje się ingerencją nieobojętną, rzutującą na sposób odczytywania *Rzeczy poetyckiej*. Bez uzupełnień można bowiem początkowy urywek potraktować jako całkowicie oderwany od tekstu-źródła i sięgający awangardowych założeń manifest przemiany dotychczasowego świata, zwłaszcza w obliczu poczucia jego dojmującej niewystarczalności czy nieprzystawalności do obecnych wymogów. Podstawowym zadaniem okazuje się wynalezienie „nowego świata”. Znamienne, w kontekście wewnętrznej dialogiczności wiersza Przybosia, okazuje się użycie liczby mnogiej i podkreślenie właściwie nieograniczonej mocy kreacyjnej mocy człowieka, który tworzy w poczuciu własnych możliwości i siły. Graficznie wyeksponowany równoważnik zdania: „Przeszedłszy okopy rzeczywistości” nabiera jednak w dwudziestowiecznym

⁴¹ A. Płuszczyński, *Wokół „Rzeczy poetyckiej” Juliana Przybosia...*, s. 5.

⁴² K. Trybuś, „Assunta” jako poemat metafizyczny, w: „Studia Norwidiana” 1993, nr 11, s. 97-98. Badacz epopei w twórczości Norwida zauważa również: „W przeciwieństwie do właściwej niektórym mistykom od zewnętrznej strony świata Norwidowski poeta chce być zanurzony w kulturze i historii. W *Assuncie* refleksji o współczesnej rzeczywistości towarzyszy wspomnienie przeszłości. Tak jakby Norwid powtórzył tu wyprawę w przeszłość z poematu *Quidam* czy też z poematów *Pompeja*, *Epimenides*, z legendy *Garstka piasku*, z dramatu *Tyrteja*. Właściwy tym utworom „archeologiczny” rys również w przypadku *Assunty* odgrywa istotną rolę”, s. 97.

liryku specyficznego wydzźwięku. O ile w odniesieniu do świata przedstawionego *Assunty* fragment ten bywał tłumaczony zawsze wspólnie z innymi strofami jako wyraz metafizycznych pragnień bohatera, jako świadomie wybraną drogę „ku miłości, ku miłości metafizycznej, ku miłości zsakralizowanej, ale też ku miłości – ludzkiej”⁴³, to wypadku monologowego wiersza autora tomu *Na znak* wynalazczość ogranicza się (?) do „rzeczy” poetyckiej, rozmaicie rozumianej. W poemacie Norwida oprócz płaszczyznowego układu przemierzanej przestrzeni równie istotny jest układ wertykalny, pionowa linia łącząca ziemię i niebo, którą zapowiada imię głównej postaci (*Assunta*), właściwy jej gest wznoszenia oczu ku niebiosom, wreszcie spojrzenie bohatera, który wyznaje: „I w górę patrzę... nie tylko wokoło”.

U Przybosa rzeczywistość zamyka się w okowach zdania. Wielokrotnie podkreślany status „pisanej alei” sugeruje rozdział między rzeczywistością pozajęzykową i tą kreowaną w języku, wedle wymogów poetyckiej konstrukcji. Linia demarkacyjna między realnym światem a słowem zarysowuje się coraz wyraźniej. W *Rzeczy poetyckiej* „poetyckie wyzwanie rzucone <<wypowiedalności>> świata”⁴⁴ rozpisane jest na dwa głosy, ścierające się głosy toczącego ze sobą dyskusję podmiotu. „Dekompozycja własnego ja”⁴⁵, która umożliwia prezentację odmiennych w kwestii wyrażalności świata i siebie stanowisk, jest – co ważne – przeprowadzona z rozmysłem. Odzyskiwanie pierwotnej jedności dokonuje się w niedookreślonym teraz, w *praesens* agonu, który w rezultacie ma doprowadzić do konsensusu i scalenia obu wymiarów ‘ja’:

Lecz ja...
– nie! –
lecz ty mi we mnie przeczysz.
Mierzysz nisko porywy
i cele,
podwyższasz, sądząc, pobudki.
Im bardziej stajesz się ludzki,
tym trwalej jestem ranliwy.
Trwa spór – i za sporem pościg...

Dyskusja na temat mimetycznych zdolności literatury, ograniczeń w wyrażaniu rzeczywistości, związków języka ze światem zewnętrznym okazuje się niezbędna w uznaniu i dookreśleniu roli liryka. Proces utwierdzania siebie jako poety ma tutaj wymiar nie tylko wewnętrztekstowy, ale również *strite* realny, osobowy, o czym dowiadujemy się z listów Przybosa do Brzękowskiego:

⁴³ R. Doktor, „*Assunta*” jako poemat miłosny, w: „*Studia Norwidiana*” 1993, nr 11, s. 82.

⁴⁴ G. Steiner, *Rzeczywiste obecności*, przeł. O. Kubińska, Gdańsk, 1997, s. 79.

⁴⁵ G. Steiner, *Rzeczywiste obecności...*, s. 110.

Nie wiem, czy czytałeś moją *Rzecz poetycką*. Opatrzyłem ją mottem z Twojej *Myśli o stałym zajęciu*, ale go opuszczono <z winy jednego faceta zbyt gorliwego w redakcji – powiedziałem tam już, co o tym myślę.> [...] *Moja Rzecz poetycka* nie jest polemiką z Twoją koncepcją poezji, lecz ze mną samym, patrzącym na Twój wiersz. To ja ze sobą samym polemizuję i dyskutuję, bo jakżeż mogłoby być inaczej w wierszu, który zastanawia się nad istotą poezji, a nie – jak mój dawny *Głos o poezji* – atakującym „pryszczatych” pamfletem. Ale Twój komentarz, jak to sobie mogłoby tłumaczyć polonista, uświadomił mi, że może lepiej, żeby tego unikać, stało się, iż mi to motto pewien głuptak skreślił⁴⁶.

Niezbadane są losy wydawnicze wierszy... Bez względu jednak na decyzje (redaktora, a później samego Przybosia) dotyczące ostatecznego kształtu utworu i obecności motta, które można traktować jako „nacechowaną dialogowo replikę w stosunku do innych wypowiedzi (m. in. do źródła cytatu, utworu zapożyczającego i jego tytułu)⁴⁷, *Rzecz poetycka* służy przedstawieniu dwóch postaw wobec języka i wobec rzeczywistości, uwikłanych dodatkowo w nieustanny proces formowania się podmiotu. Na pierwszy plan wysuwa się jednak nie asymptotyczne zbliżanie się ‘ja’ tekstowego z ‘ja’ autorskim, lecz poetycka analiza reprezentacji, która obecnie urasta do jednego z najważniejszych problemów i w teorii, i w *praxis* literatury. *Rzecz poetycka*, bardziej może niż inne utwory Przybosia o zbliżonej tematyce, wpisuje się więc, na dwa dopełniające się głosy, w:

w zasadniczy spór między dwiema najważniejszymi orientacjami nowoczesnej literatury: tej, która poszukując esencji (istoty przedmiotu czy rzeczywistości) kończy na kulcie sztuki, ubóstwieniu samej siebie – oraz tej, która dążąc do uchwycenia „całej” rzeczywistości w jej niepowtarzalnej jednostkowości kończy na pielęgnowaniu i pieczołowitym utrwalaniu wszelkich (nawet najbliższych) przejawów „wielowarstwowych konkretów” (to określenie Miłosza), z których składa się ludzkie doświadczenie realności⁴⁸.

Całkowite osiągnięcie porozumienia okazuje się niemożliwe – zarówno przy przekonaniu o *stricte* autotelicznej funkcji literatury, jak i przy mniej lub bardziej rozpaczliwych próbach wyrażenia rzeczywistości w słowie. *Rzecz poetycka*, wypowiedziana przez ‘ja’, które nieustannie negocjuje i ustala własną tożsamość, jawi się jako „praktykowanie siebie” w różnoimiennej poetyckiej materii:

Gdybym
nawet władał drzewami jak ci wyrwidęby

⁴⁶ J. Przyboś, *Utwory poetyckie...*, t. 2, s. 648 (objaśnienia).

⁴⁷ M. Jonca, *Funkcje motta w liryce*, w: „Litteraria” XX, 1988, s. 123.

⁴⁸ R. Nycz, *Kulturowa natura, słaby profesjonalizm. Kilka uwag o przedmiocie poznania literackiego i statusie dyskursu literaturoznawczego*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M. P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006, s. 10. Badacz proponuje tu porównawczą lekturę dwóch wierszy: *Sudium dwóch gruszek* Wallace’a Stevensa oraz fragmentu poematu Czesława Miłosza *Po ziemi naszej* z uwagi na całkowicie odmienne podejście obu poetów do problemu związków liryki (czy szerzej – literatury) z rzeczywistością.

i machał pniami po niebie
zapisując po skraj biały obłok,
nie zdziałalby, przerabiając siebie
tobą,
więcej, niż najmniej słów. Za wiele
o te, które myśl twoja niszczy.

Kierunek zależności, wskazany przez mówiącego, jest jednak zasadniczo inny niż w poprzednim fragmencie, poświęconym rekapitulacji literackich poczynąń 'ty'. Podstawą staje się postrzegana rzeczywistość, która staje się pożywką dla zmetaforyzowanego opisu. I to właśnie rzeczywistość ma być wprawdzie odczytana, choć dopuszcza się ingerencję i kreatywność człowieka. Można by wręcz mówić o przewrotnym *imitatio* aktu pisania. Utarte zwroty, frazeologizmy, przekute w nowe sformułowania bazujące na polisemii słów i mnogości skojarzeń (*vide*: wieloznaczność czasownika „władać” przywodzi na myśl, oprócz „władania piórem”, „władanie mieczem” i jeszcze wcześniejsze – ziemią) nakazują zastanowić się nad tym czy natura wciąż „mieści się w niewielkiej przestrzeni, która powstaje między semiologią a hermenetyką”⁴⁹. Zwieńczeniem wewnętrznych zmagania i refleksji nad związkami języka i świata okazują się jednak teksty poetyckie: wiersze zebrane w tomiku *Najmniej słów*⁵⁰. Frazy:

nie zdziałalby, przerabiając siebie
tobą,
więcej, niż najmniej słów

mogą zatem stanowić doskonały przykład intertekstualności autarkicznej, autorskiego odesłania do własnych utworów i jednocześnie szkiców krytycznych o charakterze programowym. Kategoryczne żądanie ekonomii słowa bywa odczytywane w kontekście artystycznych oraz ideowych założeń autora *Vade-mecum* – tak czyni Barbara Łazińska, przekonując, iż:

Za jeszcze jedną cechę wiążącą język Przybosa z koncepcjami Norwida uznać należy niechęć do wielosłownia, nadmiaru epitetów wyrażoną hasłem „najmniej słów” [...]. Hasło to wydaje się nieomal dosłownym powtórzeniem postulat wyrażonego w traktacie *Milczenie*. Wielcy klasyczni twórcy poszukiwali bowiem „ile tylko można najmniejszej liczby słów do wypowiedzenia jakiej treści”. Milczenie, zwłaszcza w późnym okresie twórczości, również jest stałym elementem języka poetyckiego awangardzisty. Trudno nie dojrzeć w utworach [...] poświęconych temu problemowi Norwidowskiego dziedzictwa⁵¹.

⁴⁹ M. Foucault, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, t. 1, przeł. T. Komendant, Gdańsk 2000, s. 55.

⁵⁰ Zob. J. Przybós, *Najmniej słów*, Kraków 1955. Zob. też: *Juliana Przybosa najmniej słów: analizy i interpretacje*, red. S. Makowski, Warszawa 1991.

⁵¹ B. Łazińska, *Przybós i romantycy*, Warszawa 2002, s. 232.

Oczywiście można upatrywać podobieństw, jednak Przyboś, pisząc o wymogu kondensacji słów w poezji, powołuje się zgoła na inne źródła, a tym samym utwierdza nas w przekonaniu, iż nawet najdokładniejsze powtórzenie nieodwołalnie nosi znamiona zmiany. Wiadomo, iż

kwestia podobieństwa dwóch lub więcej następujących po sobie sformułowań nastrocza cały szereg problemów. W jakim sensie i na podstawie jakich kryteriów można oświadczyć: „to już było powiedziane”, „znajdujemy już to samo w tym a tym tekście”, „zdanie to jest już bardzo bliskie tamtego” itp. [...] Fakt, że dwie wypowiedzi są zupełnie identyczne, że tworzą je te same słowa użyte w tym samym znaczeniu, nie upoważnia – jak wiemy – do całkowitego ich utożsamiania. [...] Pełna identyczność nie stanowi więc kryterium⁵².

Nawet jeśli uznamy za słuszne rozpatrywać ów konkretny wers *Rzeczy poetyckiej* w kategoriach „tradycji aktywnej realizowanej”, traktując owo „najmniej słów” jak „wyznaczoną przez tekst, obligatoryjną przestrzeń intertekstualną”⁵³, to brak przekonujących argumentów, by wskazywane zależności udowodnić bez uciekania się do... ogólników, które okazują się niemal zupełnie bezużyteczne w toku analizy. Autor *sponad* lokuje ideę ekonomii języka w czasach jemu współczesnych i z dumą wyznaje:

niemałą satysfakcją jest dziś dla mnie odkrycie, że E. Pound dopiero w roku 1939 określił wielką literaturę jako język naładowany znaczeniami do ostatecznych granic, gdy ja w r. 1930, w komunikacie grupy „a.r.” (artyści rewolucyjni) zdefiniowałem poezję jako „maksimum aluzji wyobrażeniowych w minimum słów”⁵⁴.

Przyczyną, dla której nie udaje się wyjść poza granice słowa, jest ambiwalentne podejście ‘ja’ do problemu związków języka i rzeczywistości. Eliptyczne podsumowanie:

Za wiele
o te, które myśl twoja niszczy.

po raz kolejny nakazuje zastanowić się nad dotkliwą antynomią reprezentacji: w słowie obecna jest już tylko nieobecność świata⁵⁵. Propozycję innego rozwiązania, u którego

⁵² M. Foucault, *Archeologia wiedzy*, przeł. A. Siemek, wstęp J. Topolski, Warszawa 1977, s. 176.

⁵³ S. Balbus, *Miedzy stylami*, Kraków 1996, s. 82.

⁵⁴ J. Przyboś, *Sens poetycki*, t. 1, Kraków 1967, s. 49. Ezra Pound w *ABC czytania* stwierdza: „Wielka literatura jest po prostu językiem naładowanym znaczeniami do ostatecznych granic”. Zob. E. Pound, *ABC czytania*, przeł. K. Biskupski, w: *Nowa krytyka*, wybór H. Krzeczkowski, wstęp i opracowanie Zdzisław Łapiński, Warszawa 1983, s. 55. Roland Barthes sądzi natomiast, iż „literatura jest w istocie kosztownym systemem informacji. [...] o ile literatura jest jednolicie kosztowna, to istnieje kilka ekonomii luksusu, które mogą się zmieniać zależnie od epoki i społeczeństwa [...]”, tegoż, *Analiza retoryczna*, w: „Pamiętnik Literacki” 1977, z. 2, s. 254.

⁵⁵ Parafrazuję tu tytuł jednego z rozdziałów (*Reprezentacja jako antynomia: obecna nieobecność*) książki Stanisława Lema. Zob. S. Lem, *Filozofia przypadku. Literatura w świetle empirii*, Kraków 1968, s. 67-70.

podstaw znajduje się nakierowanie na realną rzeczywistość wbrew przekonaniu o całkowitej samowystarczalności literatury, podważa wieloznaczność ostatniego wyrazu:

Lecz gdybyś przyjął godło,
jakie nadałem pragnieniom i żądom,
ich kształt i plany ich wcieleń,
to [...]
ty podbijając planetarne niebo
już dawno wyleciałbyś, po nocy nie błędząc,
na księżyc dosłowny.

Określenie ‘dosłowny’ początkowo wpisuje się w wizję zdobywania wszechświata, ostatecznie jednak zwyciężoną przez literackość, do-literowość, martwą literę. Ruch odśrodkowy, na zewnątrz, ku pozaziemskiej rzeczywistości („wyleciałbyś [...] na księżyc dosłowny”) zatrzymany zostaje w samym centrum słowa, które dotychczasowe dążenia skupia docelowo na sobie. Jeśli ‘wcielać’ oznacza „nadawać czemu realną postać, formę; [...] uzmysławiać, wyrażać, urzeczywistniać”, to – paradoksalnie – jedynym ucieleśnieniem pragnień okazuje się w ostatecznym rozrachunku wiersz. Nieustannie prowokowany autodialóg:

I że ty, co więcej,
gotów byłeś wszystkim drogowskazom
do skłóconych koło mnie
sezonów w pickle z paleniskiem
wyobraźni
i z ogniskiem myśli
popodstawiać co dnia
zamiennie
(dla wiarygodności i dla niepoznaki)
swoje ręce?
I że nie żałowałeś na całopalenie
rąk
moich, trzymających w palcach pióro z ognia?

budowanym w oparciu o szereg intertekstualnych nawiązań i skupionych wokół obrazów ognia metafor ujawnia konieczność ofiary, dobrowolnego całopalenia, które oznaczać może złożenie na ołtarzu poezji zarówno pozajęzykowej rzeczywistości, jak i trybutu wobec poprzedników (*vide*: widoczna również w tym fragmencie fascynacja twórczością Słowackiego). Forma wiersza sprzyja nie tylko ujawnianiu wątpliwości. Naprzemienne ułożenie głosów, kontrastowe zestawianie stanowisk, sprawia, iż *Rzecz poetycka* staje się nie tylko ćwiczeniem w rzemiośle, ale też ćwiczeniem intelektualnym, filozoficznym rozważaniem związków między poezją a rzeczywistością. Zmienność punktów widzenia, gramatyczne kategorie ‘ja’ i ‘ty’ służą nie tylko przedstawieniu poglądów na temat możliwości i ograniczeń językowej

reprezentacji, stanowią również jeden z możliwych sposobów ukazywania problemu relacji między autorem a podmiotem tekstu. Próba pogodzenia wewnętrznych sprzeczności wiąże się z pragnieniem osiągnięcia równowagi (chwiejnej?) między światem rzeczywistym a wypowiedzianym. W innym liryku Przyboś zwraca uwagę przede wszystkim na podwójność referencji: słowo kwiat odsyła tu „do wewnątrz”, do wiersza oraz „na zewnątrz”, do zmysłowo doznawanego i zatrzymanego we wspomnieniu świata:

[...] kwiat sam wyszedł z druku i czytany pachnie
podwójnie, bo na światy
dwa:
jeden – ten stronicy,
drugi też ten – lecz szerszy: w Arezzo... w Gwoźnicy

Powtórzony zaimek „ten” zaznacza związek między typograficznie unieruchomionym słowem – ‘kwiatem’ na kartach książki, a zachowanym w pamięci obrazem realnego kwiatu, powielanym i rozprzestrzenianym na zakreślonej przez toponimy (Gwoźnica, Arezzo) autobiograficznej mapie. Oswajanie świata:

... żeby się stamtąd jaki kwiat nieznany
i nienazwaczany
(jakiegom nawet nazwą nie zwąchał dotychczas)
[...]
na grzędce zwrotki w mojej mowie przyjął
i wyraźniej, niżli w trawie, w wyobraźni bujał...

w obliczu nieznajomości nazwy i niepełności bezpośredniego doznania dokonać się może już tylko w wierszu, w peryfrastycznym opisie przypominanego desygnatu, który służy również symbolicznemu uporządkowaniu przeszłości. Stąd pojawia się inne nazwy – miejsca narodzin Przybosia, czy też jednego z miast, które poeta odwiedził podczas pobytu we Włoszech. Zdaniem psychologów:

Rzeczy będące źródłem naszych wrażeń zmysłowych rozpatrujemy poprzez klasyfikowanie ich, co jest czynnością intelektualną, myślową; klasyfikowanie ich zaś odbywa się za pomocą nazywania (w mowie głośnej lub wewnętrznej) spostrzeganych rzeczy⁵⁶.

W *Kwiecie nieznanym* „zmysł kontaktu”⁵⁷, jakim (obok smaku) jest węch⁵⁸, okazuje się niewystarczający do poznania; zanurzony w doznaniach zmysłowych podmiot domaga

⁵⁶ E. Grodziński, *Monizm a dualizm. Z dziejów refleksji filozoficznej nad myśleniem i mową*, Wrocław 1978, s. 38-39. Fragment ten, opatrując szczegółowym komentarzem, cytuje również Agnieszka Kluba, *Autoteliczność – referencyjność – niewyraźność. O nowoczesnej poezji polskiej (1918-1939)*, Wrocław 2004, s. 120.

się wyróżniającej nazwy. Stąd neologizm „nienazwany”, który łączy poczucie sensualnego niedosytu z brakiem słowa, które umożliwiłoby adekwatne (?) rozpoznanie elementu rzeczywistości i umieszczone w nawiasie wyjaśnienie („jakiegom nawet nazwą nie zwąchał dotychczas”). Podobnie jak w *Rzeczy poetyckiej* mamy tu do czynienia ze specyficzną plecionką przedstawień, zawikłaną teksturą. Każdy z tych wierszy uwidacznia szczególną właściwość literackiej reprezentacji, która

jest [...] zastępowaniem i wskazywaniem jednocześnie; [...] operacja ta dokonuje się na dwa nie dające się ani zredukować, ani w zwykłym sensie przedstawić sposoby. [...] mimetyczna inwencja [...] dokonuje zarazem stworzenia i odkrycia istniejącej formy, odsyła na przemian do literatury i pozaliterackiego doświadczenia⁵⁹.

W *Rzeczy...* odnajdziemy też refleksję Przybosa nad specyfiką aktu twórczego, pytanie o antropologiczny i zarazem etyczny wymiar już nie tylko poezji:

Pracować z honorem
to robiąc rzecz
wracać od ręki do głowy
tak długo, aż się spod tej rzeczy
podniesie myśl i wyświeci ją do cna.

Lecz gdzie jest jej (myśli – rzeczy) wnętrze?
We wszczętym jej wybuchu, spalającym nas?
W tworzącej ręce?
Albo raczej:
między zewnątrz a początkiem
wciąż wytwarzanego przez człowieka jego człowieczeństwa?

Barbara Łazińska w poglądach Przybosa na temat roli i specyfiki poezji, pomieszczonych w *Zapiskach bez daty* upatruje kontynuacji myśli Norwidowej o powinnościach sztuki, włączając w to zagadnienie pracy. Podkreśla, iż stwierdzenie dwudziestowiecznego artysty:

Mnie układanie wiersza wydawało się zawsze robieniem czegoś, dźwiganiem, przenoszeniem, wprawianiem w ruch, wznoszeniem, budowaniem – a więc dalszym, duchowym ciągiem prac

⁵⁷ M. Dufrenne, *L'oeil et l'oreille. Essai*, Québec 1987, cyt. za: M. Gołaszewska, *Estetyka pięciu zmysłów*, Warszawa-Kraków 1997, s. 116.

⁵⁸ Trudno się oprzeć skojarzeniom z „sensualistyczną antropologią” (Z. Kuderowicz, *Filozofia nowożytniej Europy*, Warszawa 1989, s. 408, tytuł podrozdziału) Condillaca. Zob. Condillac, *O pochodzeniu poznania ludzkiego*, przeł. K. Brończyk, Kraków 1952.

⁵⁹ R. Nycz, *Tekstowy świat. Postmodernizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1995, s. 249, 253. Używając wyżej określenia „plecionka przedstawień” zapożyczam się u badacza, któremu winna jestem inspirację. Nycz wspomina bowiem o dziełach, które „ujawniają swą bezpośrednią <<nieczytelność>> (czy to przez zatarcie rzeczowych odniesień, czy to przez niespójność, splót różnych form reprezentacji)”, s. 253. Oczywiście można się również zastanawiać nad semantycznymi obciążeniami obu terminów, zwłaszcza w filozofii i estetyce, przede wszystkim jednak na gruncie teologii. Szczegółowo te kwestie omawia Michał Paweł Markowski w książce: *Pragnienie obecności: filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk 1999.

fizycznych. [...] Twórczość uważałem więc i uważam za naturalną, choć bardzo daleką konsekwencję wytwórczości.

do złudzenia przypomina fragment *Promethidiona*:

To w tym – o pięknem przypowieść ma leży!...
I tak ja widzę przyszłą w Polsce sztukę,
Jako chorągiew na prac ludzkich wieży,
Nie jak zabawkę ani jak naukę,
Lecz jak najwyższe z rzemiosł apostoła
I jak najniższą modlitwę anioła.
(*Promethidion*; III, 445-6)

Z kolei przekonanie o utylitarnym znaczeniu sztuki w społeczeństwie i jej roli w duchowym doskonaleniu zbiorowości wyrażone słowami

„Wytwarza się po to, żeby spożywać, zaspokoić potrzeby i odnowić siły; tworzy się, żeby spożywając dzieło sztuki, karmić duszę, a więc rozwijać wrażliwość i wyobraźnię, pobudzać umysł, uszlachetniać uczucia”.

wyduje się wręcz dyskursywną parafrazą innego ustępu:

Bo piękno na to jest, by zachwycalo
Do pracy – praca, by się zmartwychwstało
(*Promethidion*; III, 440)⁶⁰

Przytaczam tak obszernie fragment rozważań autorki, by ukazać, iż zestawianie podobnie brzmiących fraz prowadzić może do niezamierzonej – jak miemam – konwersji sensu cytatów. Zdaje się, iż w wypadku Norwida powinniśmy być czujni w dwójnasób – pozorna łatwość doboru odpowiednich wersów wynika bowiem z przyzwyczajenia, by w obliczu jawnych i wielokrotnie powtarzanych deklaracji Przybosia, traktować go jak jednego z „późnych wnuków” dziewiętnastowiecznego poety, a nawet jako jedno z ich najwybitniejszych przedstawicieli. Tymczasem nie zapominajmy, iż wypowiedź Przybosia jest zawisła od warunków, w jakich przyszło mu żyć i tworzyć oraz – w pewnym stopniu – od jego fascynacji ideologicznych. Stąd powstaje pytanie, czy wyznania z *Zapisków bez daty* można odczytywać z całkowitym zawieszeniem potencjalnych odniesień do *Promethidiona* bez uszczerbku dla każdego z tych tekstów. Wydaje się, iż Przyboś, którego wywodom, ze zrozumiałych względów, zupełnie brak zabarwienia religijnego, silnie obecnego w dialogach Bogumiła i Wiesława, zbliża się do wykładni sztuki i pracy zawartej w *Promethidionie* wtedy, gdy zdaje się mówić, iż „wcielenie, kształtowanie wymaga nie tylko zdolności, również wysiłku”⁶¹. Sztuka, w odróżnieniu od innych dziedzin wytwórczości, służących zaspokojeniu podstawowych

⁶⁰ B. Łazińska, *Przyboś i romantycy*, Warszawa 2002, s. 234-235.

⁶¹ S. Sawicki, wstęp do: C. Norwid, *Promethidion. Rzecz w dwóch dialogach z epilogiem*, Kraków 1997, s. 16. Por. B. Kuczera-Chachulska, „Czas siły – zupełnej”. O kategorii wysiłku w poezji Norwida, Lublin 1998.

potrzeb, staje się pożywką dla duszy i ożywczą pobudką dla umysłu. Pamiętajmy jednak, iż Norwid

nie ograniczał funkcji sztuki do sfery duchowej (sztuka nie powinna być „jakąś nad-zmysłową ekstazyką”⁶²), że wiązał jej działanie z konkretną ludzką pracą, „nie wyróżniał [...] wbrew większości swych współczesnych, „sztuk pięknych”⁶³.

Przytoczony już fragment *Rzeczy poetyckiej* można wszak rozpatrywać odwołując się do źródłowego rozumienia greckiego *ars*, łacińskiego *techne*, które

[...] nawet jeszcze w początkach ery nowożytnej [...] znaczyły tyle, co umiejętność, mienowicie – umiejętność zrobienia jakiegoś przedmiotu, domu, posagu, okrętu, łózka, odzieży [...]. Sztuka [...] w starożytności i w wiekach średnich, miała tedy zakres znacznie szerszy od tego, jaki ma dziś. Obejmowała nie tylko sztuki piękne, ale także rzemiosła; malarstwo było sztuką w tym samym stopniu, co krawiectwo. Nazywano sztuką nie tylko umiejętną *produkcję*, ale przede wszystkim samą *umiejętność* produkowania, znajomość reguł, *wiedzę* fachową⁶⁴

a więc jako wciąż ponawiane pytanie o relację między wytworem a filozofią wytworu, włączając w zakres tych rozważań sztukę poetycką. Jeszcze jeden głos w sporze „o pojęcie sztuki”⁶⁵, o status i rolę poezji? Zapewne. Ale jednocześnie rozbudowana refleksja nad celowością własnych działań jako poety, mimetycznymi zdolnościami literatury, możliwościami uchwycenia świata w słowie, zamkniętym w karmach liryki. Niedopełnienie, bolesna niemożność uzgodnienia różnych sposobów widzenia i opisu rzeczywistości, szczególnie silnie objawiają się w finalnych partiach wiersza:

Lecz po to, aby wyżej
podnieść głos do udźwignięcia ostatniego słowa,
co przeważę w poemacie wszystko,
brak mi w tobie przeciwko mnie
nas.

Świadomość niestabilności poetyckiego podmiotu, „polemika <<wewnętrzna>>”⁶⁶, której zwieńczeniem okazuje się – w miejsce prostego rozwiązania – szereg pytań, nie zapewnia jeszcze osiągnięcia (upragnionej?) jedności. „Podniesienie głosu”, otwierające

⁶² PWSz VI, 596, fragment z tekstu Norwida *Krytycy i artyści*.

⁶³ S. Sawicki, wstęp do: C. Norwid, *Promethidion...*, s. 19, 17.

⁶⁴ W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć. Sztuka – piękno – forma – twórczość – odtwórczość – przeżycia estetyczne*, Warszawa 1988, s. 21-22.

⁶⁵ *Spory o pojęcie sztuki* to tytuł piątego rozdziału książki Władysława Tatarkiewicza, *Dzieje sześciu pojęć...*, s. 40.

⁶⁶ Pisząc o *Jednorozcu*, Jerzy Kwiatkowski stwierdza: „Dwie dyskutujące ze sobą <<osoby>>, oznacza (jak w „dialogowych” recenzjach czy szkicach krytycznych) jako A i B, zachowując tu jeszcze znaczną suwerenność. Poeta usiłuje nawet – małą zresztą przywiązując do tego wagę – przedstawić osobę B jako nie-pisarza. Niewątpliwie jednak, jest to spór dwu postaw Przybosiowskich, zatem – polemika <<wewnętrzna>>”, *Świat poetycki Julian Przybosa*, Kraków 1972, s. 266.

ostatnią całość utworu, może być zarówno okrzykiem zachwytu nad nieogarnioną różnorodnością świata, jak i wyrazem bezradności wobec tego ogromu:

A rzeczy tak wiele!
Po co?
Czy po to, aby wyrzec
pierwszą rzecz wolną,
będącą
nie ponad ziemią, ale jeszcze na niej
w stanie
nieważkości –
równoważną myśli?

Czy „rzeczy” są po coś? Czy przypisane są jakiemuś celowi? Jak sobie radzić z poczuciem ich nadmiaru? Wszystkie te kwestie pozostają otwarte. Autor *Linii i gwaru* ponownie ucieka się do gry słów, do znaczących powtórzeń, potęgujących polisemię aliteracji. „Wyrzec [...] rzecz” to bowiem zarówno wypowiedzieć słowo, jak i uchwycić w tym słowie fragment świata. Stan nieważkości nie tylko odsyła do wcześniejszych w wierszu międzyplanetarnych (a przynajmniej pozaziemskich) podróży, ale też przypomina, na drodze odległych skojarzeń, „metodę konstruowania przedmiotu intelektualnego poznania”. Odrywanie rzeczy od ziemi po to, by stała się „równoważna myśli”, to nic innego, jak metaforyczny i eliptyczny opis *abstractio*, które sprawia, iż... „przedmioty dają się oddzielić od materii”. Ważka to nieważkość, bo leżąca u podstaw wszelkich czynności intelektu, a jednocześnie, choć o tym napomyka Przyboś w innym wierszu, związana z nazywaniem. Tym poetyckim i tym najbardziej fundamentalnym, które służy oswajaniu świata.

W *Całości słowa*, którą jeden z badaczy twórczości autora *Vade-mecum* uznał za wiersz „[...] bodaj najwyższej poetyckiej próby spośród [...] Przybosiowych <<norwidianów>>”⁶⁷, odnaleźć intrygujący fragment, bazujący na podobnej, co wcześniejszy urywek z *Rzeczy poetyckiej*, leksyce:

Rzeczy tracą człowieka, swój herb; głuche
świecą w wyprowadzonej z nich ciemno wyżynie.
Na przedmiotach osiadłe pyłem ich osławy
słowa
nieważkie
leczą w dół
za podmuchem –

⁶⁷ P. Chlebowski, *Cypriana Norwida „Rzecz o wolności słowa”. Ku epopei chrześcijańskiej*, Lublin 2000, s. 23.

(O)sława przedmiotu, na mocy romantycznej (dodajmy – błędnie wyprowadzanej) etymologii, dopomina się o słowo, które dźwięczy w powtórzeniu, zamierzonej aliteracji. ‘Nieważkie’ znaczy tutaj tyle, co tak lekkie jak pył, wydane na pastwę najłżejszego wiatru (a może oddechu?). W przeciwieństwie do ruchu rzeczy w górę, postulowanego w finalnym obrazie *Rzeczy poetyckiej*, tutaj mamy do czynienia z sugerowanym również przez formę graficzną wiersza, stopniowym opadaniem słów, ich odpadaniem od rzeczy, rozwarstwianiem, separacją. Czy przez to słowa – ‘nieważkie’, choć podległe prawom grawitacji, oddzielone od przedmiotu – okazują się mniej ważne, mniej istotne niż sama rzecz? Wszak „Słowo chce być słowem celnym – to zaś znaczy, że słowo nie tylko przedstawia mnie samemu rzecz, o której mówi, lecz stawia ją przed oczyma również temu, do kogo mówię”⁶⁸. Nieobecność człowieka i nieobecność słowa wytrącają rzeczy z porządku rozróżniania i oznaczania, pozbawione ‘herbu’ zachowują swój aspekt materialny i pozostają dostępne zmysłowemu poznaniu. Czy zatem „mielibyśmy [...] przed sobą taką oto sytuację: rzecz-słowo zapewnia bycie jakiejś innej rzeczy”⁶⁹? I jaką rolę odgrywa tutaj człowiek – „żywa istota, która mówi”, a jaką człowiek-poeta? Pierwsza część wiersza:

Tyle razy codziennie od tylu lat w górę
idąc po schodach z piętra na piętro i ponad
(...tj. chyba w rym nad tym kraczący jak wrona:
w chmurę...)
liczę, że gdybyś nawet z taką nieochotą
brał – zamiast jak z kamienia słowo
po słowie – sam ten spod nich kamień,
to i tak byś nad moją słowotwórczą głową
wystawił (wysławił)
ponad domem, tą skałą z wydrążoną grota
(tyle tylko, że nie pod-, ale że nad-ziemną),
dom – nowość
od fundamentu z dachów po obłok i nawis
przelotnych samolotów
i pyszniłbyś się skryty pod nimi nade mną,
strosząc mi włosy pionem i wprawiając ramię
w obrót śmigła wśród pięter pod stu sufitami!...

którą otwiera opis powtarzalności codziennych działań, służy wskazaniu analogii między budową domu, a konstruowaniem utworu poetyckiego. Szczególna to architektura: nie tylko, by rzec po norwidowemu – „architektura słowa”, ale też siedziby ludzkiej. Jeśli „zadomowienie łączy się z członem *dem*, który w sanskrycie

⁶⁸ H.-G. Gadamer, *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*, wybrał, opracował i wstępem poprzedził K. Michalski, przeł. M. Łukasiewicz, K. Michalski, Warszawa 2000, s. 59.

⁶⁹ M. Heidegger, *W drodze do języka*, przeł. J. Mizera, Kraków 2000, s. 141.

konotował <<budowanie>> i <<tworzenie>>, jak w słowie <<demiurg>>”⁷⁰, to fragment:

liczę, że gdybyś nawet z taką nieochotą
brał – zamiast jak z kamienia słowo
po słowie – sam ten spod nich kamień,
to i tak byś nad moją słowotwórczą głową
wystawił (wysławił)
ponad domem, tą skałą z wydrążoną grota
(tyle tylko, że nie pod-, ale że nad-ziemną),
dom – nowość

nie tylko włącza w zagospodarowywaną przestrzeń model ludzkiego ciała („nad moją słowotwórczą głową”)⁷¹, ale jednocześnie zwraca uwagę na aktywność nazwotwórczą człowieka. Podwójna delimitacja i przerzutnia: „zamiast jak z kamienia słowo / po słowie” oprócz metafory ‘słowo jak z kamienia’, która przywodzi na myśl skazanie „na ciężkie norwidy”⁷² obcowania z oporną materią języka, skupiają uwagę na sekwencji i kolejność następujących po sobie wyrazów („słowo / po słowie”) rozwijającej się poetyckiej opowieści. „Wznoszona” w ten sposób refleksja o nazywaniu odsyła nas do innego wiersza Przybosia, również pochodzącego z tomu *Więcej o manifest*. Wahanie:

Jak zmówić ten kamień,
pacierz zapomnień,
jeden za wszystkie od małych do młyńskich,
mamroczać marmur, sepleniąc selenit,
i jak się modlić, jeśli nie bezbożnie
do jego obrazu w mózgu,
kiedy szarość
rozbłyska
i nagle
(ja ujrzałem, tyś dotknął, a on stawiał twardy
opór)
on, jeden, we znak zmieniony jak menhir,
jest,
jest tak jaskrawo, będąc w bólu głowy
diamentowym obrysem jej wnętrza,
że stał swój powód leżący na drodze –

prowadzi do zaskakujących konkluzji. Zbigniew Bieńkowski, który uznał ten utwór za jedną z najważniejszych poetyckich wypowiedzi programowych Przybosia z późnego

⁷⁰ A. Legeżyńska, *Dom i poetycka bezdomność w liryce współczesnej*, Warszawa 1996, s. 15.

⁷¹ „W poezji staroskandynawskiej spotyka się wielokrotnie opisy porównujące części ludzkiego ciała ze zjawiskami martwej natury i na odwrót: świat organiczny i nieorganiczny oznaczany był przez elementy ludzkiego ciała. Głowę nazywano <<niebem>>, palce <<gałęziami>> [...]”. A. Guriewicz, *Kategorie kultury średniowiecznej*, przeł. J. Dancygier, Warszawa 1976, s. 46. Oczywiście w wierszu Przybosia mamy do czynienia z zasadniczo innym sposobem pojmowania świata i świadomością własnej odrębności.

⁷² Jest to parafraza sformułowania zaczerpniętego z wiersza Wisławy Szymborskiej, *Wieczór autorski*.

okresu jego twórczości, problematykę poruszaną w *Kamieniu i znaku* przybliży przy pomocy szeregu pytań:

Kamień przydrożny, nagrobny kamień wszystkich kamieni będących kiedykolwiek, symbol przemijania materii, a zarazem materia symbolu trwania, czymże jest i gdzie jest? W rzeczy samej? W wyobrażeniu siebie? W „niepozornej materii” czy „pozornej duszy”? Przyboś, poeta niewątpliwego słowa, odkrywa dramat nieprzystawalności. Gdzie rzecz istnieje? W sobie czy w swoim obrazie w mózgu? Pomiedzy światem i jego znakiem rozlega się przestrzeń wątplenia. Bohater liryczny jest jednocześnie po stronie materii i po stronie swojego jej poznania, rozdarty pomiędzy siebie i siebie. [...] „Wymówić” w poetyce Przybosia znaczyło „stworzyć”. Czy „zmówić” ma oznaczać „unicestwić”? Funkcja słowa staje się antykreacyjna. Wyobrażenie rzeczy niszczy rzecz samą, która istniała po to jedynie, aby być powodem wyobrażenia⁷³.

Rzecz zaczyna być ważna, kiedy ją postrzegam, zaczyna być ważna dzięki pojęciu, które daje jej inne niż realne istnienie. Przejście od znaku do desygnatu zastępuje Przyboś grą słowa i obrazu, różnymi typami abstrakcji. Ciąg aliteracji sugeruje próbę dopasowania słowa do rzeczy: marmur się mamrocze, selenit – sepleni. Zamiast pacierza zmawia się kamień, testuje brzmienie nazwy, jednak miejsce rzeczy nieodwołalnie zajmuje słowo, słowo pojemne i złudne, hiperonim. Jeśli więc następuje tu „degradacja przedmiotu, rzeczy opisywanej, jej, by tak powiedzieć – od-rzeczowienie – z równoczesnym do-rzeczowieniem, urzeczowieniem substancji znaku, jego materialności”⁷⁴, to *Całość słowa* podsuwa nam myśl radykalnie odmienną. Inaczej niż w *Kamieniu i znaku* pojawia się tu przynajmniej cień nadziei, że „jesteśmy powiadomieni o rzeczach, gdy słowo stoi do ich dyspozycji”⁷⁵:

liczę, że gdybyś nawet z taką nieochotą
brał – zamiast jak z kamienia słowo
po słowie – sam ten spod nich kamień,
to i tak byś nad moją słowotwórczą głową
wystawił (wysławił)
[...]
dom – nowość
od fundamentu z dachów po obłok

Kamień na kamieniu, a na tym kamieniu słowo. Słowo – budulec, słowo – dopominające się o „całość”. Motto z Norwida:

⁷³ Z. Bieńkowski, *Julian Przyboś „Kamień i znak”*, w: *Liryka polska. Interpretacje*, red. J. Prokop i J. Sławiński, Gdańsk 2001, s. 415. Sam Bieńkowski napisał wszak wiersz *Esej o początku*, którego fragmenty, poczynając od wersów: „Kamień nie jest z gumy, / a przecież rozciąga się jak wieloznaczność: jest opoką, potęgą trwałości, ale także / kamieniem rzuconym na szaniec, / kamieniem spadłym z serca, / kamieniem przydrożnym, / kamieniem obrazu / ale także/ kamieniem probierczym, / kamieniem filozoficznym [...]” analizuje Agata Stanowska, *Kształt wyobraźni. Z dziejów sporu o wizję i równanie*, Kraków 1998, s. 89-90.

⁷⁴ K. Kłosiński, *Poezja żalu*, Katowice 2001, s. 11.

⁷⁵ M. Heidegger, *W drodze do języka...*, s. 142.

„Całość” – rzekłem we wnętrzu ducha i, struchlały,
 Dodałem: „Taka, że jej nie wypowiem całej...”

z którego zaczerpnięta została owa – dyskusyjna i wieloznaczna u Przybosa „całość” pochodzi z *Rzeczy o wolności słowa*. W poemacie Norwida

pojęcie „całości” – jedno z [...] semantycznych centrów tekstu – pojawia się w *Rzeczy* wielokrotnie. Jako przeciwieństwo odrębności, części, fragmentu czy aspektu: „A jak z Ludzkością całą / [...] zarówno się stanie / I ze słowem – to, wzięte odrębnie, cóż? znaczy [...]” (PWsz 3, 564, część I, w. 27-28). Jako synonim podstawowych wartości ludzkich w historycznym porządku, zwłaszcza tam, gdzie Norwid prowadzi spór z transormistyczno-ewolucyjnymi teoriami: „człowiek całym powstał” (PWsz 3, 571, część III, w. 7). Wszędzie tam, gdzie mowa o napięciu między „wewnętrznym” a „zewnątrznym słowem”, wybrzmiewa postulat całości. W tym sensie „całość” sprzężona z pojęciem słowa dąży do uwypuklenia doskonałości, absolutnej pełni i harmonii jego elementów składowych. Ale też w wyrażeniu „całość-słowa” – z zakończenia poematu – odnaleźć można, prócz wskazanych już znaczeń, wychylonych w kierunku jakości „strukturalnych”, również warstwę aksjologicznych odniesień. Tylko bowiem jako „całe” słowo posiada absolutnie wszystkie cechy i właściwości, bez których nie byłoby słowem, co wskazuje na konstytuującą siłę tego przymiotnika, jeśli chodzi o tożsamość i odrębność względem innych elementów rzeczywistości, jak i o wartość słowa. Stąd w ujęciu Norwida „słowo-całe” to słowo implikujące dobro⁷⁶.

Przyboś w *Całości słowa* eksponuje jednak przede wszystkim kwestie natury epistemologicznej, dystansując się od „biblijnej, chrześcijańskiej interpretacji rzeczywistości ludzkiej”⁷⁷, uwidocznionej w poemacie. Bezkompromisową ocenę takiego rozumienia poezji odnajdujemy w *Próbie Norwida*:

Norwid – poeta to twórczy, lecz anachroniczny uczeń autorów Biblii; jego stosunek do słowa stał się z czasem stosunkiem do Słowa w pojęciu biblijnym, Słowa z księgi Genyzy. Chciał ze swojego słowa poetyckiego uczynić naczynie wszelakiej mądrości: miało ono zawierać prawo i filozofię, historiozofię, miało to być słowo sakralne. [...] Gdy inni poeci traktowali Biblię jako literaturę, stylizując, jak Mickiewicz i Słowacki, swoje utwory na wzór Pisma świętego – Norwid wziął Biblię nie za wzór naśladowania stylu, lecz za przykład pisania, które nie jest już twórczością literacką, lecz świadectwem wtajemniczenia w prawdy „wieczne” [PN, 110-111]⁷⁸.

⁷⁶ P. Chlebowski, *Cypriana Norwida „Rzecz o wolności słowa”. Ku epopei chrześcijańskiej*, Lublin 2000, s. 157. Zob. też: „Całość” w *twórczości Norwida*, red. J. Puzynina i E. Teleżyńska, Warszawa 1992, G. Halkiewicz-Sojak, *Wobec tajemnicy i prawdy. O Norwidowskich obrazach „całości”*, Toruń 1998, R. Pawelec, *Część prawdy o słowie „cały”*, w: *Studia nad językiem Cypriana Norwida*, red. J. Chojak i J. Puzynina, Warszawa 1990, zwłaszcza s. 72-73. Kontrowersyjne ujęcie problematyki „całości” w twórczości Norwida proponuje Wiesław Rzońca, *Norwid. Poeta pisma*, Warszawa 1993.

⁷⁷ S. Sawicki, *Wartość – sacrum – Norwid. Studia i szkice aksjologiczno-literackie*, Lublin 1994, s. 192. Badacz przedstawia tu „antynomiczne widzenie człowieka” (s. 191) w twórczości Norwida, poczynając od pojedynczych stwierdzeń w wierszach takich jak *Deotymie. Odpowiedź* („Że Pani mnie raczyłaś wspomnieć, mnie, człowieka, / Pył marny i rzecz-Bożą [...]”, PWsz I, 287) czy *Sfinks* („Człowiek?... jest to kapłan bezwiedny / I niedojrzały...” – PWsz II, 33).

⁷⁸ Temat związków myśli i poezji Norwida z wykładnikami chrześcijaństwa omawiany był wielokrotnie. Wystarczy wspomnieć chociażby prace: A. Merdas, *Łuk przymierza. Biblia w poezji Norwida*, Lublin 1983, A. Merdas RSCJ, *Biblia jako źródło dialogu Norwida z epoką*, w: *Biblia a literatura*, red. S. Sawicki i J. Gotfryd, Lublin 1986, s. 331-353, Ks. Antoni Dunajski, *Chrześcijańska interpretacja dziejów w pismach Cypriana Norwida*, Lublin 1985, W. Kudyba, *„Aby mowę chrześcijańską odtworzyć na nowo. Norwida mówienie o Bogu*, Lublin 2000, *Norwid a chrześcijaństwo*, red. J. Fert, P. Chlebowski, Lublin, 2002.

W istocie trudno odmówić słuszności tym stwierdzeniom. I w pojedynczym wierszu, i w całym zbiorze, poprzedzającym tom *Wiecej o manifest*, zatytułowanym *Próba całości*, Przyboś prezentuje całkowicie odmienne pojmowanie świata i poezji. Nie skupia się na „architekturze słowa”⁷⁹, które „całość w sobie od początku niosło” [PWsz III, 582] ani na jego związkach z Logosem. Sięga jednak po „stale powracający w filozofii dylemat, który wyłania się przy każdej próbie werbalizacji rzeczywistości, dylemat determinowany napięciem rodzącym się między językiem (myślą) a rzeczą (przedmiotem)”⁸⁰, aby się z nim zmierzyć w obrębie poetyckiej materii. U Norwida

[...] Przedwieczny przywiódł przed Człowieka:
Bydło, zwierzę i ptastwo powietrzne... i czeka,
Aby je wszystkie przezwiał ICH imieniem własnym...
[PWsz III, 573]⁸¹,

u Przybosia pojawia się już tylko gorzka świadomość nieodwracalnego rozziwu słowa i rzeczy. Pozostają już tylko próby powrotu do pierwotnej jedności, jak te opisane w wierszu *Wszystko jedno*, i rozpaczliwe wołanie: „Jak nazwę to, jak uwiarygodnię”.

Jednocześnie „właściwa naszej myśli ciekawość mieści się teraz w pytaniu: Co to jest język i jak go ująć, by objawił się sam w sobie i w całej swojej okazałości?”⁸². Co to jest poezja? Jak możliwe jest nazywanie?⁸³ Zdaniem Piotra Chlebowskiego:

Odpowiedzialność za słowo, za jego całość, dylemat artysty, który musi dotyczyć prawdy, nawet gdyby była ona bardzo bolesna, twórczy wysiłek przenoszenia w słowie rzeczy i spraw trudnych, strach i respekt przed tajemnicą istnienia, przed rzeczywistością nadnaturalnego – to wszystko wybrzmiewa u Przybosia niczym echo słów wypowiedzianych przez Norwidowego bohatera wśród ruin Palmiry:

ledwie próbuję wierszami wyszeptać
mój czas i pchnąć go wyżej o schodek, o schodka
pół,

⁷⁹ Zob. chociażby: E. Czaplejewicz, *Norwidowska koncepcja poezji jako architektury*, w: *Dziewiętnastowieczność. Z poetyk polskich i rosyjskich XIX wieku*, red. E. Czaplejewicz, W. Grajewski, Wrocław 1988, s. 99-116.

⁸⁰ P. Chlebowski, *Cypriana Norwida „Rzecz o wolności słowa”...*, s. 106.

⁸¹ Pisz Norwid: „Język nie jest wynalazkiem człowieka: od początku doskonały jest, bo wyrażający. [...] Słowo na początku: Adam nazywa przez nie”, PWsz VII, 253.

⁸² M. Foucault, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, t. 2, przeł. T. Komendant, Gdańsk 2005, s. 120.

⁸³ Zaskakujące mogą się okazać w tym kontekście uwagi Cezarego Rowińskiego o dziełach Maurice’a Blanchota: „I Blanchot cytuje Hegla: <<Pierwszym czynem, dzięki któremu Adam uczynił się panem zwierząt, było narzucenie im nazw, to znaczy, że tym samym unicestwił je jako istniejące>>. Dalej pisarz komentuje: <<Hegel chciał powiedzieć, iż począwszy od tej chwili, kot przestaje być jedynie kotem rzeczywistym, staje się również ideą. Znaczenie słowa wymaga więc, jako wstęp do wszelkiej mowy, olbrzymiej hekatomby, przedustawnego potopu, pogrążającego w morzu całe stworzenie. Bóg stworzył istoty, lecz człowiek musi je unicestwić>>. [...] Blanchot powiada: <<Słowo daje mi to, co ono znaczy, lecz najpierw kasuje tę rzecz [...]>>. [...] Ponieważ język odsyła do świata rzeczy, przedmiotów realnie istniejących, a jednocześnie neguje je i unicestwia, literatura staje się siedliskiem fundamentalnych sprzeczności i dwuznaczności”, C. Rowiński, *Prolegomena do pism Maurice’a Blanchota*, „Literatura na świecie” 1996, nr 10, s. 112-113.

o nic,
(odę) –
a już daleka Wszystkość nadciąga ogromnie
w pyle, w gromie Norwida, z niska i z wysoka,
mkniesz do mnie, by się schronić
pod wzlatującym znakiem
– kiedy spada piorun –
pionu.

Wypowiadanie siebie i świata, które wcześniejszym fragmencie przypomina heroiczny wysiłek Syzyfa, poezja, której zadaniem jest błyskawiczne, w przeciwieństwie do panoramicznych ujęć powieściowych, rejestrowanie zmian zachodzących w otaczającej rzeczywistości, okazują się niemożliwe do zrealizowania w oderwaniu od przeszłości. Dlatego nieustannie poszukujący i wciąż niepewny siebie podmiot porównuje siebie do guślarza:

Ale ja po staremu, ale ja od nowa
jak koźlarz, gdy wstępuje i jeszcze nie doniósł,
a wie, że nie przywyknie
i tylko z uporu
dźwiga, dźwigam
(ty z góry biegnij lekko i nie czując serca)
dźwigam w kadłubie powiększone, ciężkie
i osłabły
(poeta)

Ale chodzi tu nie tylko o wywoływanie dusz zmarłych, które – jak łatwo się przekonać czytając kolejne wersy – w zaskakujący sposób się powiodło. Nazwisko Norwida, przywoływane nie wprost, tytułem utworu i wprowadzonym mottem, które znienacka obnaża najbardziej intymne lęki podmiotu-poety, stojącego przed problemem wyrażania, powraca w finale wiersza w asyście piorunu i gromu, otoczone przez symptomy i znaki. W poetyckim *apophrades*, jakim przez moment staje się *Całość słowa*:

Potęźni zmarli powracają, ale zabarwieni naszą wrażliwością, mówiąc naszymi głosami, przynajmniej częściowo i przez chwilę – chwile te dają jednak świadectwo *naszemu* uporowi⁸⁴,

a Norwid i jego twórczość, czytana z zachwytem, choć wybiórczo, okazują się jeszcze jednym powodem do tego, by zmierzyć się z samym sobą. Bo wszak „koźlarz”, to nie tylko ten, który przewodzi pogańskiemu obrządkowi Dziadów, ale i... „robotnik

⁸⁴ H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002, s. 183.

budowlany noszący cegły na koźle”⁸⁵. Wobec deklaracji złożonej przez Przybosia w wierszu *Więcej o manifest*:

Macie prawo – dałem je wam – żądać,
ażeby pisanie
było robieniem tego, co się pisze.

ta, najpewniej zamierzona dwuznaczność, nie powinna dziwić. Wznoszenie domnowości odbywa się w słowie, słowie celowo „zaprzecznym”.

Sprzeczności, z których inni wielcy lepili swój świat i na swój obraz człowieka, walcząc ze sprzeczności żywiołami w imię jedności i jednoznaczności – on chciał, żeby były obecne w każdym obrazie, myśli i słowie [PN, 114-115] –

pisał Przyboś o Norwidzie, dopytując: „Ale czy to możliwe? Czy możliwa jest taka zaprzeczona mowa?” [PN, 115]. Podpowiedzi szukał u badaczy twórczości autora *Vade-mecum*. Jedną z niewielu rozpraw, jaką wprost cytuje, choć tylko w przypisie, są – do dziś doceniane – *Uwagi nad językiem Cyprjana Norwida*⁸⁶:

Z prób ujęcia „problemu” Norwida zwracają uwagę końcowe zdania rozprawy Ignacego Fika o języku poety: „Każde słowo (Norwida) ma być stworzone a równocześnie zabite, stwierdzone i zaprzeczone, musi stać na granicy dwóch rzeczywistości: świata ducha i materii (albo też na obu terenach równocześnie, jako ich przecięcie się) musi mówić i przemilczać, istnieć i nie istnieć, musi przejść próg śmierci, musi przewyciężyć swój bezwład i dynamizm, swój wygląd i swą bezosobowość. W ten sposób staje się Norwid jakby mieszkańcem absolutnej przestrzeni i czasu – samotnym. Stąd patos i ironia” [PN, 115].

„Problem” Norwida okazuje się również problemem Przybosia, który uważa, iż „W poezji osiąga się najlepsze rezultaty, jeśli stanie się pośrodku między negacją a twierdzeniem [...]”⁸⁷. W *Całości słowa* powiązanie sprzeczności, ich zniesienie odbywa się również w wymiarze przestrzennym (ruch w górę, wznoszenie, zbieganie, spadanie) i czasowym („ale ja po staremu, ale ja od nowa”), włączając w to uwikłanie materii świata w materię słowa. Ta fundamentalna wątpliwość pojawia się też w innym, na poły autobiograficznym, bo poświęconym tragicznie zmarłej siostrze autora, wierszu:

Wmówiłem świat [...]
 [...]
 Wmówiłem świat – nie po to, by wzruszyć.
 Zniszczyć – ocalić?

⁸⁵ *Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, t. III, Warszawa 1964, s. 1081.

⁸⁶ I. Fik, *Uwagi nad językiem Cyprjana Norwida*, Kraków 1930. Cytowany przez Przybosia fragment znajduje się na s. 88.

⁸⁷ J. Przyboś, *Zapiski bez daty*, Warszawa 1970, s. 186.

Ta antynomia, która powraca jeszcze w kilku innych utworach Przybosia, najpełniej zdaje się ujawniać, iż

„literatura” – ustanowiona jako taka i uznana za nią na progu współczesności – odsłania żywy byt języka tam, gdzie nikt by się tego nie spodziewał. W XVII i XVIII wieku właściwa językowi egzystencja, niegdysiejsza jego solidność jako rzeczy wpisanej w świat rozplynęły się w funkcjonowaniu przedstawienia – każdy język uważano za dyskurs. Sztuką języka było „dać znak” – oznaczyć coś i zarazem otoczyć tę rzecz znakami; sztuką było zatem nazwać, a następnie przez demonstratywne i dekoracyjne podwojenie – uchwycić tę nazwę, zamknąć ją i ukryć, a potem wskazywać na nią innymi nazwami, które będą teraz jej odroczoną obecnością, wtórnym znakiem, aparatem retorycznym⁸⁸.

Jednak, gdy autor *Zapisków bez daty* stwierdza:

To końcowy akt poetycki: nazywanie [podkreślenie obecne w tekście Przybosia], sprawia, że wszystkie to, co, co je warunkuje (?), ostrożniej, co je poprzedza, staje się potencjalną poezją. Bez tej końcowej „esencji” nie trwałaby egzystencja poetycka. Przez tę chwilę, kiedy kładziemy ostatnią kropkę zamykającą poemat, „egzystencja” staje się „esencją” – czyli – ho! ho! – czujemy się jako bogowie...⁸⁹

to nie chodzi mu ani o nadawanie rzeczy „właściwego” słowa, ani o znienawidzoną miałość ogólników. Jedną z największych tęsknot dwudziestowiecznego poety było: „Stworzyć [...] język wyrażający działanie się, a nie przedmioty, które coś robią lub czemuś podlegają!”⁹⁰. I ów nieosiągalny w polszczyźnie ideał Przyboś odnalazł:

A oto dowiaduję się, że język prymitywnych Indian Hopi chwyta to, co się dzieje, a nie to, co jest. Nie dostrzega rzeczy, ale procesy, zdarzenia. Składając sylaby określające kierunek i ruch, opisuje zdarzenia zachodzące w świecie. Któryż poeta spróbuje nagiąć język rzeczy do języka zdarzeń i osiągnie rezultaty podobne do słów Indianina mówiącego językiem hopi?⁹¹

To już pytanie czysto retoryczne...

⁸⁸ M. Foucault, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, przeł. T. Komendant, Gdańsk 2000, s. 71-72.

⁸⁹ J. Przyboś, *Zapiski bez daty...*, s. 235.

⁹⁰ J. Przyboś, *Zapiski bez daty...*, s. 149.

⁹¹ J. Przyboś, *Zapiski bez daty...*, s. 152. Zachowuję oryginalną pisownię tego fragmentu. „Hopi, przedkładając – w odróżnieniu od nas – czasowniki nad rzeczowniki nieodmiennie przekształcają sądy o przedmiotach w sądy o zdarzeniach” – wyjaśnia Benjamin Lee Whorf, *Język, myśl i rzeczywistość*, przeł. T. Hołówka, Warszawa 2002, s. 83.

ZAMIAST ZAKOŃCZENIA

Nieczytanie wyrazów, a czytanie treści, musi stać się czytaniem niepełnym [...].Niestety!... Język polski mało znanym będąc czyni, że wyrazy są źle i coraz gorzej czytowane [...].

Cyprian Kamil Norwid

Czuły czytelnik dziewiętnastowieczności – zresztą, wszelkiej przeszłości – znajduje się najczęściej w roli archeologa. I nie pomogą żadne sentymentalne zwroty do „późnych wnuków” jeśli zawiedzie łopata archeologa-filologa.

Józef Fert

W *Prototypach form* [PWsz VI, 307], skąd pochodzi przytoczony wyżej fragment, Cyprian Kamil Norwid skupia się na etymologiach poszczególnych wyrazów, nierzadko z uwzględnieniem przemian słowa na przestrzeni dziejów. Uwagi poety sięgają aż pism starożytnych. I choć nadrzędnym celem jego rozważań była zachęta do badań etnologicznych, z odniesieniem do historii Polski i jej wizji w przekazach kronikarskich, to jego spostrzeżenie można odnieść również do współczesnych praktyk czytelniczych. Aż chciałoby się zakrzyknąć: „Co znika dzisiaj (iż czytane pędem)”, niezwłocznie dodając komentarz już nie o „Panteizmie druku”, lecz o nazbyt pospiesznym kartkowaniu książki, o konkurencyjnych wizjach lektury i interpretacji (sama traktuję te terminy wymiennie, choć wedle niektórych koncepcji takie podejście mogłoby być uznane za błędne). Stąd podstawowym założeniem tej pracy, jeszcze zanim przybrała ona ostateczny kształt, była re-lektura wierszy, przede wszystkim wierszy Norwida, ale również – z uwagi na ich charakter i doniosłość, często niedostrzeganą – szkiców Juliana Przybosa.

Autor *Zapisków bez daty*, po lekturze najważniejszych opracowań twórczości Norwida okresu dwudziestolecia międzywojennego, dokonuje bowiem rzeczy niezwyklej: po raz pierwszy od długiego czasu proponuje serię interpretacji poszczególnych utworów romantycznego poety. Towarzyszy mu przy tym świadomość, iż

O Norwidzie pisano wiele. Uwieńczony przez historyków literatury jako właściwy trzeci „wieszcz” naszej poezji narodowej, stał się idealnie stosownym przedmiotem rozbiorów krytycznych i objaśnień. Nie jest już dziś – jak się wydawał współczesnym – „ciemny”. To, że utwory jego czyta się nie bez wysiłku i mniej lekko niż utwory Mickiewicza i Słowackiego nie świadczy przeciw niemu: przeciwnie: dzisiejszy czytelnik poezji nie ceni sobie wierszy, które nie zatrzymują jego uwagi na każdym zdaniu, a nawet frazie, na zestawieniu słów na słowie [PN, 98].

Przyzwyczajenia odbiorców sobie współczesnych Przyboś uznaje za zbawienne dla dzieła Norwida, choć, jak wiemy, pozostaje kwestią dyskusyjną, czy autor *Vade-mecum*

rzeczywiście projektował idealnego czytelnika swoich utworów¹. Do dziś jednak trwa owo *Rozjaśnianie ciemności*²... Przyboś, komentując rozmaite poczynania badaczy dokonuje również, niejako mimochodem, na marginesie głównego nurtu rozważań, autoprezentacji siebie jako krytyka i wytrawnego znawcy liryki, także minionych epok. Jednocześnie zauważa pewną prawidłowość:

I oto, kiedy się chce ująć istotę Norwidowskiej poezji, nieodparcie nasuwają się metafory. Ileż takich metafor już użyto i nadużyto! „Poeta Ruin”, „Poeta Milczenia”, Historii, Sumienia, Absolutnej Prawdy, itd., a o jego słowie mawia się, że jest tak lapidarne i dostojne, jakby miało być wyryte na pomniku [PN,99].

Rzeczywiście, „żywiół aktualizacji” artystycznej spuścizny Cypriana Kamila u początków dwudziestego wieku przybiera rozmaite formy: od opowieści biograficznych aż po próbę ukazania „Całkowitego Norwida”, którą podjął kilkadziesiąt lat później Tadeusz Pini. Pamiętajmy wszak, iż

Widzenie przez międzywojennych krytyków norwidologii jako sekty legendotwórców pokazać można na dziesiątkach przykładów, organizuje ono postawę wobec Norwida całego szeregu poważnych krytyków – rewizjonistów, takich jak Kridl, Wasilewski, Zawodziński, Sinko, Pigoń, Brückner. Więcej nawet – zyskuje sobie norwidologia podejrzaną opinię takiej domeny badań, w której, zgodnie zresztą z ogólniejszą tendencją, „nauka wkroczyła na szlaki legendy”³.

Przyboś namawia do porzucenia genetycznych dociekań, do rezygnacji ze złudy biografizmu, odżegnuje się od śledzenia wątków, motywów, powracających uporczywie tematów. Interesuje go właśnie słowo, czasem pojedyncze, czasem nierozłącznie związane z wierszem, który jawi mu się jako przemyślana konstrukcja – nośna dzięki metaforze, zwornikowi wzruszenia i poetyckiego obrazu. Przyboś, który odwołując się do koncepcji „papieża awangardy”, często czyni to w tonie polemicznym, w wypadku, gdy zachęca do lektury wierszy Norwida zawiesza osobiste dyskusje, po to, by zwrócić uwagę na walory, jakie niesie ze sobą szczegółowa analiza liryków:

Tadeusz Peiper (poeta i teoretyk, który, gdyby był szukał korzeni swojej teorii w głębszej przeszłości, odkryłby może w Norwidzie prekursora głoszonej przez siebie „wstydlivosti uczuć”) twierdził, że wystarczy zbadać trzy kolejne metafory w wierszu, ażeby o autorze powiedzieć więcej niż jego biograf. Choć brzmi to przesadnie, jak bojowe hasło, zacznijmy od takiego badania [...], [PN, 99].

¹ O tym w artykule Józefa Ferta, *Późny wnuk – nieporozumienie?*, „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 4.

² Jest to tytuł pokonferencyjnego zbioru: *Rozjaśnianie ciemności. Studia i szkice o Norwidzie*, red. J. Brzozowski, B. Stelmaszczyk, Kraków 2002. Wcześniej, przekrojowo, o problematyce „ciemności” w twórczości Norwida pisała Grażyna Halkiewicz-Sojak, *Norwidowska „jasność” i „ciemność” w dyskursie nie tylko poetyckim*, w: *Jaki Norwid?*, Poznań 1997, s. 33-74.

³ M. Buś, *Składanie pieśni. Z dziejów edytorstwa twórczości Cypriana Norwida*, Kraków 1997, s. 243-244.

I choć nie udaje mu się uciec od dość ogólnego porównania, w którym pobrzmiewa ocena Norwida jako poety powściągliwego, o odmiennym „typie wyobraźni”, to z pojętego zadania wywiązuje się znakomicie, choć sam wyznaje, że jest daleki od ostatecznego rozstrzygnięcia problemu, jakim stała się dla niego twórczość Cypriana Kamila. Po takiej konkluzji:

Rozważyłem nie trzy metafory, ale trzy utwory Norwida z okresu jego pełnej dojrzałości twórczej i choć wiele jeszcze mógłbym z nich wyczytać o tym, który je ułożył – nie śmiałybym odpowiedzieć bez wahania na ciągle mnie zdumiewającą wątpliwość. Dlaczego Norwid porywa mnie równocześnie i odpycha? Stanowi on dla mnie niesłychaną i nigdy nie spotykaną przygodę duchową. Nie zdarzyło mi się jeszcze nigdy, żebym odpowiadał tak mieszanymi uczuciami i sprzecznymi równocześnie myślami na czyjeś jedno i to samo dzieło [PN, 113]

nietrudno o rozpatrywanie wypowiedzi Przybosia, od tytułowej *Próby* (sic!) *Norwida* w kategoriach „lęku przed wpływem”⁴ czy starcia silnych, twórczych osobowości. Postanowiłam jednak podążać tropem poety-krytyka, niemal zupełnie rezygnując z agonistycznej postawy. Podstawowym celem stała się lektura szkicu Przybosia, a tym samym *próba* jego warsztatu badawczego, a w domyśle również – test moich czytelniczych przyzwyczajęń. Autor *Sensu poetyckiego* sięgając po utwory znane, których fragmenty od lat funkcjonują jako „skrzydlate słowa”, swoją interpretacją skłonił do nieustannej re-lektury: jego tekstu i tekstu Norwida.

Naturalną konsekwencją było dla mnie przyjęcie zaproponowanej przez krytyka kolejności analiz – stąd układ drugiego rozdziału pracy, w całości poświęcony analitycznym partiom *Próby Norwida*, odpowiada konkretnym partiom szkicu, a nie chronologii powstawania utworów Cypriana Kamila. Poszczególne części rozdziału opatrzyłam tytułami omówionych przez Przybosia wierszy, opatrując je zbiorczą formułą *Próba Przybosia: trzy lektury*. Analogiczny tryb postępowania przyjąłam przy kolejnym tekście poety-krytyka, a mianowicie *Liryce i druku*. Pierwszy i ostatni, czwarty rozdział poświęciłam analizom i interpretacjom wierszy autora *Sponad*, ze szczególnym uwzględnieniem tych liryków, w których widoczne jest nawiązanie do twórczości Norwida. W zamyśle różnorodne mają stanowić klamrę dla pracy – od szczegółowej lektury pojedynczego liryku poczynając, po interpretację rozsianych po ostatnich tomikach poety tekstów, w których, oprócz aluzji, mott i cytatów norwidowych, dominuje refleksja o nazywaniu. Nazywaniu świata, przyzywaniu słowa,

⁴ Odwołuję się tu do koncepcji Harolda Blooma. Zob. H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. A. Bielik Robson, M. Szuster, Kraków 2002 oraz A. Bielik-Robson, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Kraków 2000, zwłaszcza część pierwsza (s. 17-124, z podrozdziałem: *Podmiot jako akt woli: Harolda Blooma pochwała agonu*, s. 87-124).

nieustannych próbach wyrażania tego, co jeszcze nie-wyrażone i tego, co niewyraźne...

Rezygnuję tym samym zarówno ze spojrzenia *stricte* historycznoliterackiego, jak i z socjologicznego oglądu „obecności Norwida” w dwudziestym wieku. Koncentruję się na kilku zaledwie tekstach – poetyckich i krytycznych, tuszając, że „łopata archeologa-filologa” okaże się narzędziem, rzecz jasna nie jedynym, ale przy obranej metodzie postępowania, skutecznym. Mam jednocześnie nadzieję, iż wykonana praca, w dużej mierze drobiazgowa i skupiona na szczególe, stanowić może fundament dla dalszych rozważań już nie (tylko) filologicznych.

BIBLIOGRAFIA

- Abramowska Janina, *Powtórzenia i wybory. Studia z tematyki i poetyki historycznej*, Poznań 1995.
- Abrams M. H., *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*, przeł. Maria Bożena Fedewicz, Gdańsk 2003.
- Adorno Theodor W., *Teoria estetyczna*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994.
- Alighieri Dante, *Boska komedia (Wybór)*, przeł. E. Porębowicz, wstęp i komentarze K. Morawski, Wrocław 1977.
- Arystoteles, *O duszy*, przeł. P. Siwek, Warszawa 1988.
- Augustyn św., *Pisma filozoficzne*, t. 4, przeł. J. Modrzejewski, Warszawa 1954.
- Austin John Langshaw, *How to Do Things with Words*, Harvard 1975.
- Austin John Langshaw, *Mówienie i poznawanie. Rozprawy i wykłady filozoficzne*, przeł. wstępem i przypisami opatrzył oraz skorowidz sporządził B. Chwedeńczuk, przekład przejrzał J. Woleński, Warszawa 1993.
- Bachtin Michał, *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, opracowanie przekładu i wstęp E. Czaplejewicz, Warszawa 1986.
- *Bachtin: dialog- język- literatura*, red. E. Czaplejewicz, E. Kasperski, Warszawa 1983.
- Barańczak, *Tablica z Macondo. Osiemnaście prób wytłumaczenia, po co i dlaczego się pisze*, Londyn 1990.
- Barthes Roland, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 1996.
- Barthesa Roland, *S/Z*, przeł. M. P. Markowski, M. Gołębiowska, wstęp M. P. Markowski, Warszawa 1999.
- Baudrillard Jean, *L'échange symbolique et la mort*, Paris 1976.
- Benveniste Emile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris 1966.
- *Biblia a literatura*, red. S. Sawicki i J. Gotfryd, Lublin 1986.
- *Biblia Tysiąclecia. Pismo święte Starego i Nowego Testamentu*, Poznań-Warszawa 1987.
- Bielik-Robson Agata, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Kraków 2000.
- Bienkowski Zbigniew, *Poezja i niepoezja: szkice*, Warszawa 1967.
- Bloom Harold, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002.
- Bogatyriew Piotr, *Semiotyka kultury ludowej*, wstęp, wybór i opracowanie M. R. Mayenowa, przeł. M. R. Mayenowa, Z. Saloni i inni, Warszawa 1975.
- Bolecki Włodzimierz, *Pre-teksty i teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*, Warszawa 1998.
- Borges Jorge Louis, *Opowiadania*, przeł. A. Sobol-Jurczykowski, Kraków 1978.
- Bristiger Michał, *Związki muzyki ze słowem. Z zagadnień analizy muzycznej*, 1986.
- Brückner Aleksander, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Warszawa 1989.
- Brzękowski Jan, *Poezje wybrane*, Londyn 1960.
- Brzękowski Jan, *Wyobraźnia wyzwolona. Szkice i wspomnienia*, Kraków 1976.
- Buber Martin, *Problem człowieka*, przeł. i wstępem opatrzył J. Doktor, Warszawa 1993.
- Buchowski Michał, Burszta Wojciech Józef, *O założeniach interpretacji antropologicznej*, Warszawa 1992.
- Burzyńska Anna, *Dekonstrukcja i interpretacja*, Kraków 2001.
- Buś Marek, *Składanie pieśni. Z dziejów edytorstwa twórczości Cypriana Norwida*, Kraków 1997.
- „*Całość*” w twórczości Norwida, red. J. Puzynina i E. Teleżyńska, Warszawa 1992.
- Chlebowski Piotr, *Cypriana Norwida „Rzecz o wolności słowa”. Ku epopei chrześcijańskiej*, Lublin 2000.

- Cieřlikowska Teresa, *W kregu genologii, intertekstualnořci, teorii sugestii*, Warszawa-Łódź 1995.
- Condillac Etienne Bonnot de, *O pochodzeniu poznania ludzkiego*, przeł. K. Brończyk, Kraków 1952.
- Croce Benedetto, *Poesia e non poesia: note sulla letteratura europea del secolo decimonono*, Bari-Laterza, 1923.
- Cyprian Norwid – prorok niechciany, Warszawa 2001.
- Cypriana Norwida kształt prawdy i miłości. Analizy i interpretacje, red. S. Makowski, Warszawa 1986.
- Czaja Dariusz, *Anatomia duszy. Figury wyobraźni i gry językowe*, Kraków 2005.
- Czapliński Przemysław, *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych*, Kraków 2001.
- Czechowicz Józef, *Przez kresy*, w: tegoż, *Wiersze*, wybór i przedmowa Cz. Miłosz, Warszawa 1997.
- *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, red. R. Nycz, Gdańsk 2000.
- Deleuze Gilles, *Bergsonizm*, przeł. P. Mrówczyński, Warszawa 1999.
- Deotyma – Jadwiga Łuszczewska, *Pamiętnik 1834-1897*, wstęp i przypisy J. W. Gomułicki, Warszawa 1968.
- Derrida Jacques, *Marginesy filozofii*, przeł. A. Dziadek, J. Margański, P. Pieniążek, Warszawa 2002.
- Diogenes Laertios, *Żywoty i poglądy słynnych filozofów*, opr., przeł. I. Krońska, wstęp K. Leśniak, Warszawa 1982.
- Dokurno Zygmunt, *Kompozycja utworów lirycznych C. K. Norwida (do roku 1852)*, Toruń 1965.
- Dufrenne Mikel, *L'oeil et l'oreille. Essai*, Québec 1987.
- Dunajski Antoni, *Chrześcijańska interpretacja dzieł w pismach Cypriana Norwida*, Lublin 1985.
- Dziadek Adam, *Obrazy i wiersze: z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004.
- Dziadek Adam, *Rytm i podmiot w liryce Jarosława Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata*, Katowice 1999.
- *Dziewiętnastowieczność. Z poetyk polskich i rosyjskich XIX wieku*, red. E. Czaplejewicz i W. Grajewski, Wrocław 1988.
- Eco Umberto, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. J. Gałuszka, L. Eustachiewicz i inni, Warszawa 1994.
- Eco Umberto, Rorty Richard i inni, *Interpretacja i nadinterpretacja*, przeł. T. Bieroń, red. S. Collini, Kraków 1996.
- Ehrlich Emilia OSU, *Apokalipsa księga pocieszenia*, Poznań 1996.
- Einstein Alfred, *Muzyka w epoce romantyzmu*, przeł. Michalina i Stefan Jarocińscy, Warszawa 1965.
- *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Warszawa 2001.
- Escarpit Robert, *Rewolucja książki*, przeł. J. Pański, posłowie L. Marszałek, Warszawa 1969.
- Feliksiak Elżbieta, *Poezja i myśl. Studia o Norwidzie*, Lublin 2000.
- Fert Józef, *Norwid poeta dialogu*, Wrocław 1982.
- Fert Józef, *Norwidowskie inspiracje*, Lublin 2004.
- Fik Ignacy, *Uwagi nad językiem Cypriana Norwida*, Kraków 1930.
- Fiut Aleksander, *W stronę Miłosza*, Kraków 2003.
- Forstner Dorothea OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przeł. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990.
- Foucault Michel, *Archeologia wiedzy*, przeł. A. Siemek, wstęp J. Topolski, Warszawa 1977.

- Foucault Michel, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, przeł. B. Banasiak, T. Komentant, M. Kwietniewska, A. Lewańska, M. P. Markowski, P. Pieniążek, posłowie M. P. Markowski, Warszawa 1999.
- Foucault Michel, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, t. 1-2, przeł. T. Komendant, Gdańsk 2000-2005.
- Frazer James George, *Złota gałąź. Studia z magii i religii*, przeł. H. Krzeczowski, Warszawa 2002.
- Fromm Erich, *Zapomniany język: wstęp do rozumienia snów baśni i mitów*, przeł. J. Marzęcki, Warszawa 1994.
- Fubini Enrico, *Historia estetyki muzycznej*, przeł. Z. Skowron, Kraków 1997.
- Gadamer Hans-Georg, *Prawda i metoda. Zarys hermenetyki filozoficznej*, przeł. i wstępem opatrzył Bogdan Baran, Warszawa 2004.
- Gadamer Hans-Georg, *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*, wybrał, opr. i wstęp K. Michalski, przeł. M. Łukasiewicz, K. Michalski, Warszawa 2000.
- *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki, I. Opacki, Warszawa 2000.
- *Genologia polska. Wybór tekstów*, wybór, opr. i wstęp E. Miodońska-Brookes, A. Kulawik, M. Tatar, Warszawa 1983.
- Ghyka Matila C., *Złota liczba. Rytuały i rytmy pitagoreskie w rozwoju cywilizacji zachodniej*, listem poprzedził P. Valéry, posłowie M. Eliade, przeł. I. Kania, Kraków 2006.
- Głowiński Michał, *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Kraków 2000.
- Goethe Johann Wolfgang von, *Dichtung und Wahrheit. Auhswahl*, Leipzig 1941.
- Goethe Johann Wolfgang von, *Z mojego życia: (prawda i fantazja)*, przeł. L. Jenike, Warszawa 1895.
- Goethe Johann Wolfgang von, *Z mojego życia: zmyślenie i prawda*, t. 1-2, przeł. A. Guttry, Warszawa 1957.
- Gołaszewska Maria, *Estetyka pięciu zmysłów*, Warszawa-Kraków 1997.
- Górski Konrad, *Tekstologia i edytorstwo dzieł literackich*, Warszawa 1978.
- *Gramatyka współczesnego języka polskiego. Morfologia*, red. R. Grzegorzczkowska, R. Laskowski, H. Wróbel, Warszawa 1998.
- Grodziński Eugeniusz, *Monizm a dualizm. Z dziejów refleksji filozoficznej nad myśleniem i mową*, Wrocław 1978.
- Grzegorzczkowska Renata, *Wykłady z polskiej składni*, Warszawa 1998.
- Guriewicz Aron, *Kategorie kultury średniowiecznej*, przeł. J. Dancygier, Warszawa 1976.
- Halkiewicz-Sojak Grażyna, *Wobec tajemnicy i prawdy. O Norwidowskich obrazach „całości”*, Toruń 1998.
- Heidegger Martin, *W drodze do języka*, przeł. J. Mizera, Kraków 2000.
- Hejmej Andrzej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2001.
- Inglot Mieczysław, *Cyprian Norwid*, Warszawa 1991.
- Inglot Mieczysław, *Wyobraźnia poetycka Norwida*, Warszawa 1988.
- *Inspiracje Grecji antycznej w dramacie doby romantyzmu*, red. M. Kalinowska, Toruń 2001.
- *Ironia*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2002.
- *Jaki Norwid?*, red. B. Judkowiak, E. Nowicka, B. Sienkiewicz, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka”, Poznań 1997.
- Jakobson Roman, *W poszukiwaniu istoty języka 2. Wybór pism*, red. i przekł. M. R. Mayenowa, Warszawa 1989.
- Janion Maria, *Gorączka romantyczna*, Kraków 2000.
- Janion Maria, *Humanistyka. Poznanie i terapia*, Warszawa 1974.
- Jastrun Mieczysław, *Gwiazdzisty diament*, Warszawa 1971.
- Jastrun Mieczysław, *Poezja i rzeczywistość. Eseje i szkice*, Warszawa 1965.

- Jauss Hans Robert, *Historia literatury jako prowokacja*, przeł. M. Łukasiewicz, posłowie K. Bartoszyński, Warszawa 1999.
- Jedynek-Gradzik Barbara, *Obyczaje domu polskiego w czasach niewoli 1795-1918*, Lublin 1996.
- *Językoznawstwo Bronisława Malinowskiego*, red. K. Pisarkowa, opr. T. Szczerbowski, Kraków 2000.
- Julian Philippe, *Delacroix*, przeł. Z. Czernikówna, 1963.
- Jung Carl Gustav, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, wybrał, przeł. i wstępem opatrzył J. Prokopiuk, Warszawa 1981.
- Kalaga Wojciech, *Mgławice dyskursu. Podmiot, tekst, interpretacja*, Kraków 2001.
- Kamińska Anna, *Od Czarnolasu. Najpiękniejsze wiersze polskie*, Warszawa 1971.
- Kamionka-Straszakowa Janina, *Nasz naród jak lawa. Studia z literatury i obyczaju doby romantyzmu*, Warszawa 1974.
- Kant Immanuel, *Krytyka czystego rozumu*, przeł. wstępem oraz przypisami opatrzył R. Ingarden, Kęty 2001.
- Kasperski Edward, *Świat wartości Norwida*, Warszawa 1981.
- Kleiner Juliusz, *Sentymentalizm i preromantyzm. Studia inedita z literatury porozbiorowej 1795-1822*, wydał z rękopisu i opracował J. Starnawski, Kraków 1975.
- Kluba Agnieszka, *Autoteliczność – referencyjność – niewyraźność. O nowoczesnej poezji polskiej (1918-1939)*, Wrocław 2004.
- Kłosiński Krzysztof, *Poezja żalu*, Katowice 2001.
- Kłosowska Antonina, *Kultura masowa*, Warszawa 2005.
- Kopaliński Władysław, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1987.
- Kopaliński Władysław, *Słownik symboli*, Warszawa 1990.
- Korolko Mirosław, *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa 1998.
- Krasieński Zygmunt, *Listy do Delfiny Potockiej*, oprac. i wstęp Z. Sudolski, t. III, Warszawa 1975.
- Krapiec Mieczysław Albert, *Człowiek w kulturze*, Warszawa 1996.
- Kristeva Julia, *Semiotiké, Recherches pour une sémanalyse*, Paris 1969.
- Kubacki Wacław, *Z Mickiewiczem na Krymie*, Warszawa 1977.
- Kuczera-Chachulska Bernadetta, „Czas siły – zupełnej”. *O kategorii wysiłku w poezji Norwida*, Lublin 1998.
- Kuderowicz Zbigniew, *Filozofia nowożytnej Europy*, Warszawa 1989.
- Kuderowicz Zbigniew, *Kant*, Warszawa 2000.
- Kudyba Wojciech, „Aby mowę chrześcijańską odtworzyć na nowo. Norwida mówienie o Bogu”, Lublin 2000.
- *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M. P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006.
- Kwiatkowski Jerzy, *Świat poetycki Juliana Przybosa*, Warszawa 1972.
- Kwintilian (M. F. Quintilianus), *Institutiones oratoriae libri XII*, t. 1-2, Lipsk 1971.
- Lam Andrzej, *Wyobrażenia ujarzmiona*, Kraków 1967.
- Langkammer Hugolin, *Mały słownik biblijny*, Wrocław 1993.
- Leeuw Gerardus van der, *Fenomenologia religii*, przeł. J. Prokopiuk, wstęp i red. naukowa Z. Poniatowski, Warszawa 1978.
- Legeżyńska Anna, *Dom i poetycka bezdomność w liryce współczesnej*, Warszawa 1996.
- Legeżyńska Anna, *Gest pożegnania: szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*, Poznań 1999.
- Lem Stanisław, *Filozofia przypadku. Literatura w świetle empirii*, Kraków 1968.
- Lévinas Emmanuel, *Inaczej niż być lub ponad istotą*, przeł. P. Mrówczyński, Warszawa 2000.
- Linde Samuel Bogumił, *Słownik języka polskiego*, t. 1, Warszawa 1994 (reprint).
- *Liryka Cypriana Norwida*, red. P. Chlebowski, W. Toruń, Lublin 2003.

- *Liryka polska. Interpretacje*, red. J. Prokop i J. Sławiński, Gdańsk 2001.
- *Liryka starożytnej Grecji*, opr. J. Danielewicz, Wrocław 1987.
- *Literatura wobec niewyraźnego*, red. W. Boleckiego i E. Kuźmy, Warszawa 1998.
- *Literatura. Teoria. Metodologia*, red. D. Ulanicka, Warszawa 1998.
- Lorentowicz Jan, *Polska pieśń miłosna*, Warszawa 1921.
- Łanowski Jerzy, *Literatura Grecji starożytnej w zarysie*, Warszawa 1987.
- Łazińska Barbara, *Przyboś i romantycy*, Warszawa 2002.
- Markiewicz Henryk, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1996.
- Markiewicz Henryk, *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*, Warszawa 1989.
- Markiewicz Henryk, *Zabawy literackie*, Kraków 1998.
- Markowski Michał Paweł, *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, Bydgoszcz 1997.
- Markowski Michał Paweł, *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk 1999.
- Mauss Marcel, *Zarys ogólnej teorii magii*, przeł. M. Król, w: tegoż, *Socjologia i antropologia*, wstęp C. Lévi-Strauss, przeł. M. Król, K. Pomian, J. Szacki, Warszawa 2001.
- Merdas Alina, *Łuk przymierza. Biblia w poezji Norwida*, Lublin 1983.
- Merleau-Ponty Maurice, *Proza świata. Eseje o mowie*, wybrał i wstępem opatrzył S. Cichowicz, przeł. E. Bieńkowska, S. Cichowicz, J. Skoczylas, Warszawa 1999.
- „Metafizyczne” w literaturze współczesnej, red. A. Kos, Lublin 1992.
- Michałowska Helena, *Salony artystyczno-literackie w Warszawie 1832-1860*, Warszawa 1974.
- Miłosz Czesław, *Wiersze*, t. 2, Kraków-Wrocław 1985.
- Mitosek Zofia, *Mimesis. Zjawisko i problem*, Warszawa 1997.
- Mity, stereotypy, konwencje, red. B. Gutkowska, M. Kisiel, E. Tutaj, Katowice 1995.
- Montaigne Michel de, *Próby. Wybór*, przeł. T. Boy-Żeleński, Warszawa 2002.
- *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002.
- *Narratologia*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2004.
- *Norwid a chrześcijaństwo*, red. J. Fert, P. Chlebowski, Lublin, 2002.
- *Norwid bezdomny. W 180 rocznicę urodzin poety*, red. J. Kopciński, Warszawa 2002.
- Norwid Cyprian Kamil, *Białe kwiaty*, Warszawa 1977.
- Norwid Cyprian Kamil, *Dwa poematy miłosne*, opr. i wstęp J. W. Gomulicki, Warszawa 1966.
- Norwid Cyprian Kamil, *Dzieła zebrane*, opr. J. W. Gomulicki, t. 1-2, *Wiersze. Dodatek krytyczny*, Warszawa 1966.
- Norwid Cyprian Kamil, *Dzieła*, wydał, objaśnił i wstępem krytycznym poprzedził T. Pini, Warszawa 1934.
- Norwid Cyprian Kamil, *Myśli o sztuce i literaturze*, wybór M. Jastrun, Warszawa 1960.
- Norwid Cyprian Kamil, *Myśli o sztuce i literaturze*, wybór, wstęp i objaśnienia M. Jastrun, Warszawa 1960.
- Norwid Cyprian Kamil, *Pamiętnik artysty*, wybór i wstęp M. Jastrun, Warszawa 1959.
- Norwid Cyprian Kamil, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki, t. I-XI, Warszawa 1971-1976.
- Norwid Cyprian Kamil, *Poezje*, wybór i wstęp M. Jastrun, tekst i chronologię ustalił J. W. Gomulicki, t. 1-2, 1956.
- Norwid Cyprian Kamil, *Promethidion. Rzecz w dwóch dialogach z epilogiem*, Kraków 1997.
- Norwid Cyprian Kamil, *Sumienie słowa. Wybór z listów i rozpraw*, Wrocław 2004.
- Norwid Cyprian Kamil, *Trylogia włoska*, Warszawa 1979.
- Norwid Cyprian Kamil, *Wszystkie pisma*, wyd. Z. Przesmycki, Warszawa 1937.

- *Norwid z perspektywy XXI wieku*, red. J. Rohoziński, Pułtusk 2003.
- *Norwid żywy: książka zbiorowa wydana staraniem Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie*, red. W. Gunther, Londyn 1962.
- *Nowa krytyka. Antologia*, wybór H. Krzeczkowski, wstęp i opracowanie Z. Łapiński, Warszawa 1983.
- *Nowe studia o Norwidzie*, red. J. W. Gomilicki, J. Z. Jakubowski, Warszawa 1961.
- Nowicki Witold, *Podstawy terminologii*, Wrocław 1986.
- Nycz Ryszard, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997.
- Nycz Ryszard, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001.
- Nycz Ryszard, *Tekstowy świat. Postmodernizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1995.
- *Języku literatury*, red. J. Bubak, J. Bachórz, Katowice 1981.
- *Obyczaje w Polsce. Od średniowiecza do czasów współczesnych*, red. A. Chwalba, Warszawa 2005.
- *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. i wstęp R. Nycz, Kraków 1998.
- Okopień Sławińska Aleksandra, *Semantyka wypowiedzi poetyckiej. Preliminaria*, Kraków 2001.
- Opacki Ireneusz, *Król Duch, Herostrates i codzienność. Szkice*, Katowice 1997.
- Opacki Ireneusz, *Odwrócona elegia. O przenikaniu się postaci gatunkowych w poezji*, Katowice 1999.
- Orska Joanna, *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce*, Kraków 2004.
- Peiper Tadeusz, *Tędy. Nowe usta*, wstęp S. Jaworski, Kraków 1972.
- Piechal Marian, *Mit Pigmaliona. Rzecz o Norwidzie*, Warszawa 1974.
- Piechota Marek, *O tytułach dzieł literackich w pierwszej połowie XIX wieku*, Katowice 1992.
- Platon, *Kratylos*, przeł. Z. Brzostowska, wprowadzenie M. Kaczmarkowski, Lublin 1990.
- Płaszczewska Olga, *Wizja Włoch w polskiej i francuskiej literaturze okresu romantyzmu (1800-1850)*, Kraków 2003.
- Pluciennik Jarosław, *Retoryka wzniosłości w dziele literackim*, Kraków 2000.
- *Poszukiwania teoretycznoliterackie*, red. E. Czaplejewicz, E. Kasperski, Warszawa 1989.
- *Prace ofiarowane Henrykowi Markiewiczowi*, red. T. Weiss, Kraków 1984.
- *Prace z poetyki poświęcone VI Międzynarodowemu Kongresowi Sławistów*, red. M. R. Mayenowa, J. Sławiński, Wrocław 1968.
- *Problemy socjologii literatury*, red. J. Sławiński, Warszawa 1971.
- *Problemy teorii literatury*, Seria 2, wyb. H. Markiewicz, Wrocław 1987, s. 134.
- *Problemy teorii literatury*, seria 4, wybór H. Markiewicz, Wrocław 1998.
- Przyboś Julian, *Linia i gwar*, t. 1-2, Kraków 1959.
- Przyboś Julian, *Pisma zebrane*, opr. R. Skręt, t. 1-2, Kraków 1984-1994.
- Przyboś Julian, *Sens poetycki*, t. 1-2, Kraków 1967.
- Przyboś Julian, *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*, wstęp E. Balcerzan, wybór E. Balcerzan i A. Legeżyńska, komentarze opr. A. Legeżyńska, Wrocław 1989.
- Przyboś, *Czytając Mickiewicza*, Warszawa 1998.
- Przyboś, *Zapiski bez daty*, Warszawa 1970.
- Rastier François, *Sémantique interpretative*, Paris 1987.
- Reale Giovanni, *Historia filozofii starożytnej*, przeł. E. I. Zieliński, t. 1, Lublin 1993.
- Ricoeur Paul, *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*, przeł. E. Bienkowska, H. Bortnowska, S. Cichowicz i inni, wybór, opracowanie i wprowadzenie S. Cichowicz, Warszawa 1985.

- Ricoeur Paul, *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*, wybór, opracowanie i wprowadzenie S. Cichowicz, przeł. E. Bieńkowska, H. Bortnowska, S. Cichowicz, J. M. Godzimirski, H. Igalson, J. Skoczylas, K. Tarnowski, Warszawa 1985.
- Ricoeur Paul, *Język, tekst, interpretacja. Wybór pism*, wybór i wstęp K. Rosner, przeł. P. Graff i K. Rosner, Warszawa 1989.
- *Rozjaśnianie ciemności. Studia i szkice o Norwidzie*, red. J. Brzozowski, B. Stelmaszczyk, Kraków 2002.
- Rudzka-Ostyn Brygida, *Z rozważań nad kategorią przypadku*, przeł. E. Tabakowska, red. naukowa E. Tabakowska, Kraków 2000.
- Rzepczyński Stanisław, *Wokół nowel „włoskich” Norwida*, Słupsk 1996.
- Rzońca Wiesław, *Norwid. Poeta pisma*, Warszawa 1993.
- Rzońca Wiesław, *Witkacy – Norwid. Projekt komparatystyki dekonstrukcjonistycznej*, Warszawa 1998.
- Sandauer Artur, *Przyboś*, Warszawa 1970.
- Sapegno Natalino, *Historia literatury włoskiej w zarysie*, przeł. Z. Matuszewicz, K. Kasprzyk, Warszawa 1969.
- Sawicki Stefan, *Chrześcijańskie wartości poezji Norwida*, Lublin 1985.
- Sawicki Stefan, *Wartość – sacrum – Norwid. Studia i szkice aksjologiczno-literackie*, Lublin 1994.
- Sharp Daryl, *Leksykon pojęć i idei C. G. Junga*, przeł. J. Prokopiuk, Wrocław 1998.
- Sienkiewicz Barbara, *Między rewelacją a repetycją. Od Przybosa do Herberta*, Poznań 1999.
- Skwarczyńska Stefania, *Wstęp do nauki o literaturze*, t. 2, Warszawa 1954.
- Sławiński Janusz, *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej*, red. i wstęp W. Bolecki, Kraków 1998.
- Sławiński Janusz, *Próby teoretycznoliterackie*, Kraków 2000.
- *Słownik języka polskiego*, red. M. Szymczak, t. II-III, Warszawa 1979-1981.
- *Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, t. I-XI, Warszawa 1996-1997.
- *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, Wrocław 1997.
- *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Warszawa 1998.
- *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki i R. Nycz, Warszawa 2002.
- Stanowska Agata, *Kształt wyobraźni. Z dziejów sporu o wizję i równanie*, Kraków 1998.
- Steiner George, *Rzeczywiste obecności*, przeł. O. Kubińska, Gdańsk 1997.
- *Studia nad językiem C. Norwida*, red. J. Chojak i J. Puzynina, Warszawa 1990.
- *Studia z teorii i historii poezji*, red. M. Głowiński, seria druga, Wrocław 1970.
- *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*, seria 2, red. K. Bartoszyński i inni, Wrocław 1988.
- *Stulecie Przybosa*, pod red. S. Balbusa i E. Balcerzana, Poznań 2002.
- Sudolski Zbigniew, *Norwid. Opowieść biograficzna*, Warszawa 2003.
- Sudolski Zbigniew, *Norwid. Opowieść biograficzna*, Warszawa 2003.
- Szturc Włodzimierz, *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice i poetyka*, Warszawa 1992.
- Tatakiewicz Władysław, *Dzieje sześciu pojęć. Sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycia estetyczne*, Warszawa 1988.
- *Tekst w kontekście*, red. T. Dobrzyńska, Wrocław 1990.
- Toruń Włodzimierz, *Wokół Norwidowej koncepcji słowa*, Lublin 2003.
- Trojanowiczowa Zofia, *Rzecz o młodości Norwida*, Poznań 1968.
- Trzadłowski Jan, *Edytorstwo. Tekst, język, opracowanie*, Warszawa 1976.
- *Trzy poetyki klasyczne. Arystoteles, Horacy, Pseudo-Longinus*, przeł., wstępem i objaśnieniami opatrzył T. Sinko, Wrocław 1951.
- Tuwim Julian, *Wiersze wybrane*, opr. M. Głowiński, Wrocław-Kraków 1973.

- Urbańska Dorota, *Wiersz wolny. Próba charakterystyki systemowej*, Warszawa 1995.
 - Valéry Paul, *Estetyka słowa. Szkice*, wstęp M. Żurowski, przeł. D. Eska i A. Frybesowa, Warszawa 1971.
 - Van Nieukerken Arent, *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*, Kraków 1998.
 - Veblen Thorstein, *Teoria klasy próżniaczej*, przeł. J. Frentzel-Zagórska, Warszawa 1998.
 - *W kręgu socjologii literatury*, red. A. Mencwel, Warszawa 1974.
 - White Hayden, *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. E. Domańska i M. Wilczyński, Kraków 2000.
 - Whorf Benjamin Lee, *Język, myśl i rzeczywistość*, przeł. T. Hołówka, Warszawa 2002.
 - Widła Bogusław, *Antropologia egzystencjalna Apokalipsy Janowej*, Warszawa 1996.
 - *Wspomnienia o Julianie Przybosiu*, opr. i wstęp J. Sławiński, Warszawa 1976.
 - *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, opr. H. Markiewicz, t. IV, cz. 2, Kraków 1996.
 - Wyka Kazmierz, *Rzecz wyobraźni*, Warszawa 1977.
 - *Z ducha Tassa. Księga pamiątkowa sesji naukowej w czterechsetlecie śmierci pisarza (1544-1595)*, red. R. Ociecek, przy współudziale B. Mazurkowej, Katowice 1998.
 - *Z perspektywy końca wieku. Studia o literaturze i jej kontekstach*, red. J. Abramowska i A. Brodzka, Poznań 1997.
 - Zach-Błońska Joanna, *Monolog różnogłose. O dramatach współczesnych Cypriana Norwida*, Kraków 1993.
 - Zajas Krzysztof, *Miłosz i filozofia*, Kraków 1997.
 - Zaleski Marek, *Formy pamięci*, Gdańsk 2004.
 - Zawadzki Andrzej, *Nowoczesna eseistyka filozoficzna w piśmiennictwie polskim pierwszej połowy XX wieku*, Kraków 2001.
 - Ziomek Jerzy, *Retoryka opisowa*, Wrocław 2000.
 - Żółkiewski Stefan, *Kultura. Socjologia. Semiotyka literacka. Studia*, Warszawa 1979.
-
- „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” 2001, z. 4.
 - „Gazeta Uniwersytecka” 2000, nr 2.
 - „Kwartalnik Artystyczny” 2002, nr 3.
 - „Literatura na świecie” 1996 nr 10.
 - „Literatura na świecie” 1996, nr 10.
 - „Literatura na świecie” 1998, nr 11-12.
 - „Literatura na Świecie” 1999, nr 10-11.
 - „Litteraria” XX, 1988.
 - „Nurt” 1971, nr 9.
 - „Pamiętnik Literacki” 1962, z. 1-2.
 - „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 3.
 - „Pamiętnik Literacki” 1977, z. 2.
 - „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 3.
 - „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 3.
 - „Pamiętnik Literacki” 1981, z. 2.
 - „Pamiętnik Literacki” 1986, nr 3.
 - „Pamiętnik Literacki” 1990, z. 4.
 - „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 4.
 - „Poezja” 1984 nr 6/7.
 - „Przegląd Tygodniowy” 1983, nr 41.
 - „Res Fakta” 1973, nr 7.

- „Roczniki Humanistyczne” 1970, z. 1.
- „Roczniki Humanistyczne” 1971, z. 1.
- „Ruch Literacki” 1979, z. 5.
- „Sprawozdanie z Czynności i Posiedzeń Naukowych Łódzkiego Towarzystwa Naukowego” 1973, nr 6.
- „Studia Norwidiana” 1985-1986, nr 3-4.
- „Studia Norwidiana” 1990, nr 8.
- „Studia Norwidiana” 1993, nr 11.
- „Studia Norwidiana” 1993, nr 11.
- „Studia Norwidiana” 1993, nr 11.
- „Studia Norwidiana” 2002-2003, nr 20-21.
- „Studia Norwidiana” 2004-2005, nr 22-23.
- „Śląsk” 1997, nr 4.
- „Twórczość” 1958, nr 6.
- „Twórczość” 1990, nr 1.
- „Zeszyty Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego” 1976, nr 4.
- „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego” 1987.